Die bühnenleitung Aug. Klingemanns in ...

Heinrich Kopp



Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgegeben

von

Berthold Litzmann

Professor in Bonn.

XVII.

Heinrich Kopp: Die Bühnenleitung Aug. Klingemanns in Braunschweig.

Hamburg und Leipzig

Verlag von Leopold Voß.

1901.

Die

Bühnenleitung Aug. Klingemanns in Braunschweig.

Mit einem Anhang:

Die Repertoire des Braunschweiger Nationaltheaters.

Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte des
19. Jahrhunderts.

Von

Heinrich Kopp
Dr. phil.

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß.
1901.

Inhalt.

1. Teil.

Die Braunschweiger Bühne unter August Klingemann.

2. Teil.

Klingemann als dramaturgischer Theoretiker.

Anhang.

1. Teil.

Die Braunschweiger Bühne unter August Klingemann.

Vorbemerkung.

Vorliegende Arbeit ist hervorgegangen aus Untersuchungen, die sich eine Monographie über August Klingemann zum Ziel gesetzt hatten. Bei näherem Bekanntwerden mit dem Material ergab sich jedoch, daß die dichterische Thätigkeit des Mannes, sosehr sie von seinen Zeitgenossen geschätzt wurde, dennoch einer wissenschaftlichen Darstellung keine Resultate von irgend welchem Belang bieten würde. Seine Dramen — abgesehen von einem Roman hat er sich nur in jener Dichtungsgattung, dafür aber um so eifriger bethätigt — entbehren jeglicher Originalität. Es erschien nun als eine geradezu überflüssige Mühe, und nur eine in letzter Instanz zwecklose Anschwellung der Arbeit zu ergeben, wenn alle die Einflüsse erörtert würden, die auf den Dramatiker Klingemann gewirkt haben, wenn gezeigt werden sollte, wie er das Schillersche Pathos „täuschend" nachgeahmt, sich im Goethischen Tone versucht und endlich frei nach Werner und Müllner Schicksalstragödien fabriziert hat.

In einem ganz anderen Lichte hingegen stellte sich Klingemanns Bedeutung als Bühnenleiter und Dramaturg dar. Einmal ergab sich, daß er auf diesem Gebiete seine Zeit außerordentlich charakteristisch widerspiegelt, insbesondere den Einfluß Goethes auf die Entwicklung des deutschen Theaters in einem besonders klaren Lichte zeigt, dann aber auch, daß eine ganze Reihe von den in der Gegenwart wirkenden Faktoren im Bühnenwesen von ihm ihren Ausgang genommen haben. Dies alles schien Grund genug zu sein, von dem Dramatiker Klingemann gänzlich abzusehen, und die Darstellung auf den Braunschweiger Theaterleiter und dramaturgischen Theoretiker zu beschränken. Hiernach ergaben sich

für die Arbeit zwei Hauptteile: ein historisch-chronologischer und ein theoretischer. Nur einmal mußte von dieser strengen Ordnung abgewichen werden: eine Betrachtung der Repertoire des Nationaltheaters in Braunschweig, das während der ganzen Dauer seines Bestehens Klingemann zum Direktor hatte, konnte nicht wohl stattfinden, ohne daß die von ihm aufgestellten Prinzipien in dieser praktisch-dramaturgischen Frage vorweggenommen wurden.

Eine ganze Reihe von Persönlichkeiten haben an der Entstehung dieser Schrift einen Anteil, den ich nicht verschweigen darf. Vor allem gilt dies von Herrn Professor Max Freiherr v. Waldberg in Heidelberg, dem ich die Anregung zu der Arbeit verdanke und der mich während der Herstellung auf das liebenswürdigste unterstützt hat. Lebhaften Dank bin ich auch der Verwaltung des städtischen Archivs in Braunschweig und der Intendantur des Hoftheaters daselbst schuldig, die mir das in ihrem Besitz befindliche Quellenmaterial über Klingemann freundlichst zur Verfügung stellten. In derselben Weise habe ich von einigen Privatpersonen in Braunschweig fördernde Unterstützung erfahren; auch ihnen sei an dieser Stelle mein herzlichster Dank abgestattet.

Heidelberg, im Januar 1901.

Heinrich Kopp.

Einleitung.

August Klingemanns erste Beziehung zum Theater.

Der Registrator am Kgl. Westfälischen Ober-Sanitäts-Kollegium, Ernst August Friedrich Klingemann, der seit 1807 in seiner Vaterstadt Braunschweig wirkte[1]), stand zu dem Theater überhaupt, wie zu der Bühne seines Wohnortes in nahen Beziehungen. Seine Stellung zum deutschen Theater im allgemeinen kannte alle Welt. Er war der berühmte Autor zahlreicher Dramen[2]), die mit außergewöhnlichem Glück aufgeführt und insbesondere mit den Schillerschen Stücken in einen ernsthaften Vergleich gestellt wurden. Diese Wertung der Klingemannschen Produkte, die heute nur von wenigen gekannt und von niemand mehr gelesen werden, ist im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts nicht nur vom Publikum, sondern auch von den meisten kritischen Federn vertreten worden. In den zeitgenössischen Äußerungen, die das Thema der vorliegenden Arbeit betreffen, wird sein Name nicht selten mit beinahe ehrerbietiger Scheu genannt, und es wird einmal geradezu das Theater glücklich gepriesen, das „einen so berühmten Mann zum Leiter habe"[4]).

(Abkürzungen: Z. f. d. e. W. = „Zeitung für die elegante Welt". Gegründet von K. Spazier, Leipzig 1801.

K. u. N. = „Kunst und Natur. Blätter aus meinem Reisetagebuch". Von August Klingemann, Braunschweig, 3 Bde. 1819—1828.)

[1]) Denkwürdigkeiten des Schauspielers, Schauspieldichters und Schauspieldirektors Friedr. Ludwig Schmidt. Herausg. von Herm. Uhde. Stuttgart 1878. Bd. 1, S. 183.

[2]) Gödeke, Grundriß Bd. VI, S. 440 ff.

[3]) Schmidt, F. L., a. a. O. I, S. 184.

[4]) Dresdener Abendzeitung, 28. Januar 1829.

Sein näheres Verhältnis zur Braunschweiger Bühne im besonderen ergab sich daraus, daß er seit 1810 mit der Schauspielerin Elise Klingemann, einer geborenen Anschütz, verheiratet war. Die junge Künstlerin gehörte nämlich der Waltherschen Theatergesellschaft an, welche zu den Meßzeiten in Braunschweig spielte[1]). Aus diesen Gründen lag es nahe, daß in Klingemann, der schon durch verschiedene dramaturgische Schriften sein Interesse und Verständnis für den praktischen Theaterbetrieb bethätigt hatte, der Wunsch aufstieg, aus seiner Staatsstellung zu scheiden und gleichfalls in eine entsprechende Bühnenstellung einzutreten. Freilich ging anfangs sein Ehrgeiz höher, als daß er eine solche bei der Waltherschen Truppe gesucht hätte. Sein Blick war vielmehr auf Hamburg und die Direktion von Fr. L. Schröder gerichtet[2]). An diesen wandte er sich im Jahre 1810 und ging ihn für sich und seine Frau um eine Anstellung an, indem er sich selbst als Theaterdichter und Dramaturg an der Hamburger Bühne dachte, während er für seine Frau, obwohl sie noch Anfängerin war und sogar noch vor Kurzem im Chor mitgesungen hatte, eine gute Beschäftigung im Solofach erwartete. Beide Bedingungen aber fanden Schröders Beifall nicht. Hauptsächlich war dieser den dramatischen Dichtungen Klingemanns abgeneigt, allerdings nicht aus den in der Vorbemerkung erwähnten Gründen, die vom Standpunkte der heutigen Kritik gegen jene erhoben werden müssen. Vielmehr war der alte Herr in der letzten Periode seines Wirkens der idealen Richtung in der Dramatik überhaupt abhold und erklärte die Klingemannschen Dramen für „schwärmerisch" und „unregelmäßig"[3]). Zu einem Engagement der Frau Klingemann soll Schröder deshalb nicht geneigt gewesen sein, weil er sie — nach F. L. Schmidt mit Recht — für eine mittelmäßige Schauspielerin gehalten habe, im

---

[1]) Nekrolog von Elise Klingemann: Entsch, Bühnen-Almanach, Jahrg. 27, S. 153.

[2]) Die folgende Darstellung der Beziehungen Klingemanns zu Schröder ist nach den Briefen des ersteren an seinen Freund F. L. Schmidt gegeben, die dieser in seinen „Denkwürdigkeiten" Bd. 1, S. 303 u. ff. abgedruckt hat.

[3]) Als Klingemann z. B. ihm mitteilte, daß er ein Schauspiel „Moses" vollendet habe, lehnte es Schröder von vornherein ab, und zwar nach der scherzhaft ausgesprochenen Vermutung des Verfassers aus dem Grunde, weil er wohl glaube, er, der Dichter, wandere mit seinem Helden 40 Jahre lang durch die Wüste (Schmidt, F. L., a. a. O. I, S. 305).

Gegensatz zu der Ansicht ihres Gatten, der sich von ihrer Zukunft Großes versprach.

So zerschlugen sich also die Verhandlungen mit Hamburg, und es vergingen drei Jahre, bis es Klingemann gelang, einen seinem Wunsche entsprechenden Wirkungskreis zu finden. Und zwar bot sich ihm ein solcher nun doch bei der Waltherschen Gesellschaft. Im Jahre 1813 starb nämlich der Prinzipal derselben, Friedrich Walther, und dessen Witwe Sophie Walther bedurfte zur Weiterführung des Unternehmens eines geeigneten Beistandes. Klingemann, der schon zu Lebzeiten des Chefs seine gelegentliche dramaturgische Beihilfe der Gesellschaft nicht versagt haben mag, trat nun als Teilhaber in die Direktion ein [1]), und von dem darauf folgenden Jahre an tragen die Theaterzettel die Unterzeichnung: „Die Direktion des Braunschweigschen Theaters. Sophie Walther. Aug. Klingemann Dr."

I.

Klingemann als Mitdirektor der Waltherschen Gesellschaft.

Es waren zunächst keine erfreulichen Verhältnisse, in die Klingemann, der seine Staatsstellung nun endgültig aufgegeben hatte, eintrat. Die Bühne wies zwar gute Kräfte auf und war auch durch die Teilnahme des Publikums unterstützt worden. Dennoch aber hatte der verstorbene Direktor durch seine vollständige kaufmännische Unfähigkeit, der in artistischer Hinsicht ein beständiges und planloses Projektieren zur Seite ging [2]), das Unternehmen nach und nach an den Ruin gebracht, und sein Tod war mit dem unfreiwilligen Schluß der Bühne zusammengefallen [3]). In erster Linie waren es also ganz praktische und äußerliche Aufgaben, die auf Klingemann lasteten. Gleich in der ersten Zeit aber kam ihm ein unerwarteter Umstand sehr zu Hülfe. Der Ausbruch des Krieges im Jahre 1813 brachte für die folgende

---

[1]) K. u. N. II, S. 489.
[2]) Z. f. d. e. W. Jahrg. 23, Nr. 154.
[3]) K. u. N. II, S. 489.

Zeit große Massen von französischem Militär zu kürzerem oder längerem Aufenthalte nach Braunschweig und Hannover, den beiden Städten, auf welche sich die Gesellschaft inzwischen beschränkt hatte. Die Franzosen besuchten die Vorstellungen eifrig und verhalfen dadurch der Kasse zu dem sehr notwendigen Aufschwung [1]). Andererseits freilich ließ die Unsicherheit der politischen Verhältnisse eine ernsthafte künstlerische Arbeit, Hebung des Repertoires ꝛc. nicht zu, schon allein aus dem Grunde, weil ein großer Teil der männlichen Mitglieder zum Militär eingezogen wurde und das Personal dadurch eine empfindliche Schmälerung erlitt [2]).

Einen Umschwung in der politischen Lage, der auch die Bühne intensiv berührte, brachte erst die Völkerschlacht bei Leipzig, welche die Flucht des von der Fremdherrschaft eingesetzten Landesherrn, des Königs Jerome, aus seiner Residenz Cassel zur Folge hatte. Sofort nach dem Bekanntwerden dieses Ereignisses ließ Klingemann das herzoglich-braunschweigische Wappen wieder aufstellen, was einen brausenden Jubel des Publikums hervorrief [3]). Auch in Hinsicht des Repertoires trug Klingemann der wieder erwachenden patriotischen Begeisterung Rechnung. In rascher Folge brachte er die vaterländischeu Dramen Theodor Körners zur Aufführung und die von demselben Geiste erfüllten eigenen Stücke „Deutsche Treue„ und „Heinrich der Löwe". Eine dieser Vorstellungen wurde, wie der Theaterzettel sagt, „zum Besten der bei Leipzig verwundeten deutschen Krieger" veranstaltet. Der 4. August des folgenden Jahres (1814) bringt eine „allegorische Friedensfeier", gedichtet von Aug. Klingemann; es erscheinen zwei Ballette auf dem Repertoire mit dem Titel: „Die Schlacht bei Leipzig" und „Napoleons Entthronung". Dem Geiste der Zeit entsprechen auch die in demselben Jahre ins Werk gesetzten Erstaufführungen von Goethes „Egmont" und Schillers „Wallensteins Lager" [4]).

Der Winter des Jahres 1814 brachte für die Pflege der dramatischen Kunst in Braunschweig insofern einen bedeutsamen Umschwung, als die Theatergesellschaft von Sophie Walther und August Klingemann von diesem Zeitpunkte an ihren dauernden

[1]) K. u. N. II, S. 490.

[2]) „Braunschweiger Magazin" vom 8. April 1813.

[3]) K. u. N. II, S. 490.

[4]) Theaterzettel vom 11. und 28. August, 16. September und 27. Dezember 1814.

Aufenthalt in der Welfenstadt nahm, und diese von nun an ihre stabile Bühne besitzt[1]). Jetzt tritt auch das Wirken Klingemanns in der Leitung des Theaters mit besonderer Deutlichkeit hervor, und gleich der Anfang des Jahres 1815 verzeichnet eine seiner verdienstvollsten dramaturgischen Thaten, nämlich seine:

Bühneneinrichtung des Shakespeareschen Hamlet, welche nach äußerst erfolgreicher Aufführung in demselben Jahre bei Brockhaus in Leipzig auch im Druck erschien[2]). Diese Bearbeitung nimmt in der Bühnengeschichte des gigantischen Werkes insofern eine ganz hervorragende Stelle ein, als sie der zur Zeit allgemein üblichen Heufeld-Schröderschen Einrichtung eine andere an die Seite oder vielmehr entgegenstellte, die das Original nach Möglichkeit wieder herzustellen suchte[3]). Der große Hamburger Dramaturg hatte freilich das Drama der deutschen Bühne zugänglich gemacht, aber dem Geiste seiner Zeit entgegenkommend es in einer Weise zugeschnitten, die uns kaum mehr verständlich ist. In dieser Fassung des Dramas blieb Hamlet am Leben und trat die Regierung an; der Gebet-Monolog des Königs war vor die Schauspielszene gelegt, obwohl doch gerade diese den Sünder an den Betstuhl treibt[4]); das Begräbnis der Ophelia im V. Akt fehlte, ebenso die erste Schauspielerszene und das Gefecht zwischen Hamlet und Laertes[5]), von anderen Änderungen ganz zu schweigen.

Die Klingemannsche Fassung des Dramas nun ist in erster Linie vor der Schröderschen dadurch ausgezeichnet, daß sie in den genannten Hauptmomenten dem Dichter wieder zu seinem Recht verhilft: Der tragische Ausgang ist wieder hergestellt, der Gebet-

---

[1]) Glaser A., Geschichte des Theaters zu Braunschweig. Braunschweig 1861, S. 83.

[2]) Shakespeares Hamlet. Nach Goethes Andeutungen im Wilhelm Meister für die Bühne bearbeitet von Dr. Aug. Klingemann. Leipzig 1815.

[3]) R. Genée führt zwar in seiner „Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland" (Leipzig 1870) S. 302 ff. zwei vor der Klingemann'schen Bearbeitung erschienenen in derselben Tendenz unternommenen Versuche an. Aus der Thatsache aber, daß ein so erfahrener Theaterpraktiker wie Klingemann von diesen gar keine Kenntnis hatte — was aus der Vorrede zu seiner eigenen Einrichtung hervorgeht — ist erwiesen, daß sie eine weiterwirkende Bedeutung wenigstens nicht erlangt hatten.

[4]) Litzmann B., Friedr. Ludw. Schröder, Hamburg und Leipzig 1894. Bd. 2, S. 205. [5]) Genée, a. a. O. S. 239.

monolog an die Stelle gesetzt, die er im Original hat, und die angeführten von Schröder gestrichenen Szenen sind wieder aufgenommen. Daß der Dramaturg auch die vielen, von Schröder eingeschalteten Sätze ignorierte, die zur „Motivierung" des Hamlet, wie dieser ihn sich zurecht gemacht hatte, dienen sollten[1]), ist selbstverständlich.

Statt der Wieland'schen Prosaübersetzung, die Schröder seiner Bearbeitung zu Grunde gelegt hatte[2]), übernahm der Braunschweiger Dramaturg die inzwischen erschienene metrische Übertragung von A. W. von Schlegel. Er ließ dieselbe im allgemeinen unverändert, nur die langen Prosapartieen im letzten Akt, die auch im Original sich in dieser Form finden, wandelte er in Verse um. So giebt er die bekannten Worte Hamlets, die in dem Satze gipfeln „Bereit sein ist alles", folgendermaßen wieder.

Hamlet:

„Nicht so, ich trotze allen Warnungsstimmen:
Die Vorsicht waltet über'm Fall des Sperlings,
Und was geschehen soll, muß sich vollenden;
Geschieht es jetzt, braucht es der Zukunft nicht,
Solls einst geschehen, wird sich's nicht jetzt begeben.
Nur in Bereitschaft müssen wir uns halten;
Die Welt regieren dunkele Gewalten;
Da niemand das, wovon er scheidet, kennt,
Was kommt drauf an, ob man sich früher trennt!"

Andererseits aber lehnte sich Klingemann in einigen Punkten an seinen Vorgänger an. Zunächst in der Teilung des ersten Aktes in zwei, so daß also bei ihm wie bei Schröder die Tragödie 6 Akte erhält. Ebenso folgte er ihm darin, daß er die Anfangsszenen des dritten Aktes (Polonius, Reinhold und Ophelia) strich und von den Nebenpersonen Voltimand und Cornelius eliminierte.

Das Interessanteste an der Klingemannschen Hamlet-Bearbeitung sind die Änderungen, die er unabhängig von Schröder an der Komposition des Stückes vornahm. Sie entsprechen nämlich genau den Andeutungen, die Goethe im Wilhelm Meister über das Shakespearesche Drama macht[3]). Der Dichter läßt hier be-

---

[1]) Litzmann, a. a. O. II, S. 208. [2]) Genée, a. a. O. S. 239.
[3]) Weimarer Ausgabe Bd. 22, S. 158 ff.

kanntlich seinen Helden es tadeln, daß durch die vielen „zerstreuten und zerstreuenden" Motive im äußern Gang der Handlung die Einheit des Stückes auf das empfindlichste geschädigt würde. „Zu diesen äußern Verhältnissen", erklärt er, „zähle ich die Unruhen in Norwegen, den Krieg mit dem jungen Fortinbras, die Gesandtschaft an den alten Oheim, den geschlichteten Zwist, den Zug des jungen Fortinbras nach Polen, und seine Rückkehr am Ende. Ingleichen die Rückkehr des Horatio von Wittenberg, die Lust Hamlets, dahin zu gehen, die Reise des Laertes nach Frankreich, seine Rückkunft, die Verschickung Hamlets nach England, seine Gefangenschaft beim Seeräuber, den Tod der beiden Hofleute auf den Uriasbrief." Aber, entwickelt Wilhelm Meister-Goethe im folgenden weiter, es sei nicht schwer, allen diesen verwirrenden Motiven ein einziges zu substituieren, und zwar sei es eines der genannten selbst, das in richtiger Verwendung alle übrigen unnötig mache, nämlich die Unruhen in Norwegen.

Wie nach diesem Gesichtspunkte zu verfahren sei, setzt Goethe in den folgenden Ausführungen auseinander, die wir, da sie Klingemann das Programm für sein Verfahren gaben, im Wortlaut folgen lassen müssen:

„Nach dem Tode des alten Fortinbras werden die erst eroberten Norweger unruhig. Der dortige Statthalter schickt seinen Sohn Horatio, einen alten Schulfreund Hamlets, der aber an Tapferkeit und Lebensklugheit allen anderen vorgelaufen ist, nach Dänemark, auf die Ausrüstung der Flotte zu dringen, welche unter dem neuen, der Schwelgerei ergebenen König nur saumselig von Statten geht. Horatio kennt den alten König, denn er hat seinen letzten Schlachten beigewohnt, hat bei ihm in Gunst gestanden, und die erste Geisterszene wird dadurch nicht verlieren. Der neue König giebt sodann dem Horatio Audienz und schickt den Laertes nach Norwegen mit der Nachricht, daß die Flotte bald anlanden werde, indes Horatio den Auftrag erhält, die Rüstung derselben zu beschleunigen; dagegen will die Mutter nicht einwilligen, daß Hamlet, wie er wünschte, mit Horatio zur See gehe.

Außer den zwei einzigen fernen Bildern, Norwegen und der Flotte, braucht der Zuschauer sich nun nichts zu denken; das übrige sieht er alles, das übrige geht alles vor, anstatt daß sonst seine Einbildungskraft in der ganzen Welt herumgejagt wurde. Auch das übrige läßt sich nun leicht zusammenhalten: Wenn

Hamlet dem Horatio die Missethat seines Stiefvaters entdeckt, so rät ihm dieser, mit nach Norwegen zu gehen, sich der Armee zu versichern, und mit gewaffneter Hand zurückzukehren. Da Hamlet dem König und der Königin zu gefährlich wird, haben sie kein näheres Mittel, ihn los zu werden, als ihn nach der Flotte zu schicken, und ihm Rosenkranz und Güldenstern zu Beobachtern mitzugeben; und da indes Laertes zurückkommt, soll dieser bis zum Meuchelmord erhitzte Jüngling ihm nachgeschickt werden. Die Flotte bleibt wegen ungünstigen Windes liegen; Hamlet kehrt nochmals zurück, seine Wanderung über den Kirchhof kann vielleicht glücklich motiviert werden; sein Zusammentreffen mit Laertes in Ophelias Grabe ist ein großer unentbehrlicher Moment. Hierauf mag der König bedenken, daß es besser sei, Hamlet auf der Stelle los zu werden; das Fest der Abreise, der scheinbaren Versöhnung mit Laerts wird nun feierlich begangen, wobei man Ritterspiele hält und auch Hamlet und Laerts fechten. Ohne die vier Leichen kann ich das Stück nicht schließen; es darf niemand übrig bleiben. Hamlet giebt, da nun das Wahlrecht des Volkes wieder eintritt, seine Stimme sterbend dem Horatio."

Diesem Plane Goethes folgend, traf nun Klingemann seine Änderungen, die teils in der Streichung einzelner Szenen, teils in Zudichtungen bestehen. Was er entfernen mußte, — wenn er den Vorschlag Goethes einmal zur Ausführung bringen wollte — erhellt von selbst, und eine Aufzählung der von ihm eliminierten Partien würde auf eine Wiederholung der Goethe'schen Andeutungen hinauslaufen. Interessanter ist es, seine Zudichtungen kennen zu lernen, die durch die vorgenommene Umgestaltung freilich notwendig gemacht waren, aber inmitten Shakespearescher Poesie sich höchst seltsam ausnehmen. Der Forderung Goethes z. B. „der Gang Hamlets auf den Kirchhof möge entsprechend motiviert werden", kommt Klingemann durch die Einschaltung folgenden Dialogs zwischen Hamlet und Horatio nach:

„Sechster Akt. Zweite Szene.

(Hamlet und Horatio treten in dem Vordergrunde auf. Erster Totengräber bei dem Grabe beschäftigt.)

Horatio:

Was wollt ihr an diesem traurigen Orte?

Hamlet:

Der Ort der Ruhe ist der freundlichste Aufenthalt, Horatio. Hier wird sie den ewigen Frieden finden, der mein böses Geschick den irdischen vernichtete. Drüben bereitet man die stille Schlafkammer des armen Mädchens.

Horatio:

Der Ort wird euch nur tiefsinniger machen, Prinz.

Hamlet:

O, nicht doch, ob ich mich gleich zu Betrachtungen gestimmt fühle. Der Hof ist heute zu zwei Abschiedsfesten eingeladen. Das erste will man hier an Opheliens Grabe mit falschem Kummer begehen und das zweite gleich darauf mit heuchlerischer Freude im Palaste zu meiner Abreise. In der That, dieser König hat einen trefflichen Ceremonienmeister im Solde, der das Süße mit dem Bittern zu würzen versteht".

Die Figur des Fortinbras, die, wie wir gesehen haben, von Goethe mit zu den „verwirrenden Momenten" des Dramas gezählt worden war, sollte auf dem Theater wegfallen, und der sterbende Hamlet den Dänen die Wahl des Horatio zum König empfehlen. Der Schluß der Tragödie war also umzuändern, und Klingemann erfüllt diese Aufgabe folgendermaßen:

„Hamlet:

Nur kurz ist noch die Zeit — hört mich — ihr Dänen:
Ihr seht ein Königshaus hier untergeh'n,
'S wird öde rings — das Szepter ist erledigt,
Das Recht der freien Wahl kehrt euch zurück;
Doch wenn euch Hamlets Wort je teuer war,
Wählt diesen hier (auf Horatio zeigend) zu eurem künftigen König!
Ich geb' ihm sterbend meine Fürstenstimme
Zur Folg' auf Dänemarks Thron.

Horatio:

O nimmer, Herr!

Hamlet:

Ihr alle habt mein sterbend Wort vernommen,
Du aber sei der Erbe meiner Ehre,
Erhalt' der Zukunft sie. — Der Rest ist Schweigen.
(Er stirbt.)

Mit den hierauf folgenden Worten des Horatio, der auch einen Teil der im Original enthaltenen Rede des Fortinbras übernimmt, schließt das Drama.

Eine Änderung, die der Dramaturg aus eigener Initiative vornahm, ist die, daß er das Gefecht zwischen Hamlet und Laertes nicht als bloßes Ritterspiel erscheinen läßt, sondern als einen ernsten Zweikampf, der den zwischen beiden bestehenden Zwist zum Austrag bringen soll. Gleichfalls unabhängig von dem Goetheschen Plane legt Klingemann bei dem Begräbnis der Ophelia einen dreiteiligen Chor ein, der von den der Leiche folgenden Jünglingen und Mädchen während des Hinabsenkens des Sarges gesungen werden soll. Er lautet:

Chor der Mädchen:

Nimmer kehrst du zu uns wieder,
Mit dir sterben unsre Lieder,
Und der Hain ist öd und leer.

Chor der Jünglinge:

Tod streift ab die Lebensblüte,
Die noch schön am Morgen glühte,
Schaut das Abendrot nicht mehr!

Beide Chöre:

Doch was hier in Staub gesunken,
Strebt zum Lichte freudetrunken,
Prangt im ew'gen Sonnenschein.
Laßt uns still die Hülle decken,
Engel werden sie erwecken
Zum nie endenden Verein.

Daß endlich die szenischen Anordnungen in einer Bearbeitung, die ausschließlich dem praktischen Bedürfnis der Bühne dienen wollte, einen breiten Raum einnehmen, ist selbstverständlich; speziell den Dekorationsangaben hat Klingemann eine besondere Sorgfalt gewidmet.

Für ihre Zeit war diese Bühneneinrichtung des Hamlet zweifellos ein Verdienst. Der Bearbeitung Schröders gegenüber, die, wie ausgeführt wurde, beinahe einer Verstümmelung des Werkes gleich kam, ist der Fortschritt der Klingemannschen unleugbar. Die moderne Auffassung freilich wird auch in seinem Verfahren noch immer eine Gewaltthätigkeit sehen, ungeachtet, daß er

den Intentionen eines dem britischen Dramatiker kongenialen Geistes gefolgt ist. Heutzutage ist eine solche Einrichtuug eines Litteraturwerkes auf der Bühne unmöglich. Klingemann selbst spricht einmal von einem gewissen Regisseur-Typus, für den er die mehr bezeichnende als geschmackvolle Benennung „Streichlump“ gebraucht. Diese Spezies ist seitdem zwar ganz und gar nicht ausgestorben, aber es wird keiner mehr wagen, solche Eingriffe in den Organismus einer Dichtung zu machen, und gar noch, wie der Braunschweiger Bühnenleiter gethan, eigene Zudichtungen hineinzukeilen[1]). Auch von Klingemann und seiner Zeit gilt noch, wenn auch in geringerem Maße, was Litzmann (a. a. O. II. 207) ausführt, um die Stellung Schröders zu dem Shakespeareschen Drama verständlich zu machen, daß nämlich „der unbedingte Respekt vor der Unantastbarkeit einer Dichtung als Ganzes“ ein spezifisch modernes Gefühl ist, welches Schröder ziemlich fremd war. Wir sehen, daß es auch in Goethe, wenigstens als er den „Wilhelm Meister“ schuf, und in Klingemann zur Zeit seiner Hamletbearbeitung noch nicht besonders lebendig gewesen ist.

Weitere Thätigkeit Klingemanns bei der Waltherschen Gesellschaft.

Kehren wir zu dem sonstigen Wirken des Dramaturgen in der uns beschäftigenden Zeit zurück, so sehen wir ihn noch in demselben Jahre in eine zweite, mehr persönliche Beziehung zu Goethe treten, die jedoch wenig vom Glück begleitet war. Er wandte sich nämlich an ihn mit der Bitte um Übersendung des für die Bühne eingerichteten „Götz“, da seine Frau das Schauspiel zu ihrem Benefiz geben wolle[2]). Das Antwortschreiben, das er erhielt, ist nicht mehr vorhanden, wohl aber das Billet, das Goethe zwischen dem 13. und 22. Februar 1815 in dieser Angelegenheit seinem Sekretär in die Feder diktierte. Es lautet: „Herrn Klingemann wäre zu antworten, daß ich eben im Begriffe sey, bei einer bevor-

[1]) Uneingeschränkt gilt dies natürlich auch heute nur von den stehenden Theatern. Bei Wanderbühnen, die ja in mehr als einer Beziehung rudimentäre Bestandteile aufweisen, wird noch jetzt in „Bearbeitungen“ von Dramen Tag für Tag das Unglaubliche Ereignis. Mir persönlich erzählte z B. einmal ein solcher „Regisseur“ mit Stolz, daß er bei einem eingetretenen Notstande Schillers „Räuber“ in der Weise „eingerichtet“ habe, daß die — Amalie entbehrlich gewesen sei.

[2]) Schmidt, F. L., a. a. O. II, S. 159.

stehenden Aufführung des „Götz von Berlichingen" wegen der Länge des Stückes neue Vorkehrungen zu treffen und deshalb anstehe, das Mscț. wie es gegenwärtig sey, weiter zu communicieren"[1]). Der Bescheid war also ablehnend, und dies hatte zur Folge, daß das Goethesche Erstlings-Drama in Braunschweig erst 8 Jahre später, im Jahre 1823, in der Epoche des Nationaltheaters zur Aufführung gelangte.

Was im allgemeinen das Repertoire in dieser ersten Periode von Klingemanns dramaturgischer Wirksamkeit anbetrifft, so ist allerdings zu konstatieren, daß mit seinem Eintritt in die Direktion der Spielplan der Waltherschen Gesellschaft auf ein künstlerisch höheres Niveau gelangt. Das ernste Drama findet eine bessere Pflege, die Stücke dieser Gattung werden mit großer Sorgfalt einstudiert und, was für die damalige Zeit ganz und gar nicht die Regel und für Braunschweig durchaus neu war, zum Teil mit einer kostspieligen Ausstattung gegeben. Letzterer Umstand hing mit Klingemanns Inszenierungsprinzipien zusammen, die im zweiten Hauptteil der Arbeit ihre Darstellung im Zusammenhang finden werden, aber es sei schon darauf hingewiesen, daß die Bethätigung derselben schon in dieser Zeit zu erkennen ist, und die später zu erwähnenden praktischen Beispiele zum Teil hierher zurückgreifen. Jedoch konnten die Bestrebungen des Bühnenleiters zu jener Zeit über Ansätze nicht hinauskommen. Wir wissen, daß er die Direktion nicht selbständig führte, sondern in Gemeinschaft mit Sophie Walther. Aber auch wenn er freie Hand gehabt hätte, wäre es doch unmöglich gewesen, die Bühne bei der ökonomischen Lage, in der sie sich befand, nach rein künstlerischen Gesichtspunkten zu leiten. Abgesehen von einer einzigen Subvention, die darin bestand, daß die herzogliche Regierung das Orchester für die Opernaufführungen stellte[2]), mußte das Theater durch sich selbst seine Existenz behaupten, und dies bedeutete, daß es in erster Linie dem Publikum als Vergnügungsstätte zu dienen genötigt war. Im „Braunschweiger Magazin" vom 9. April 1815 giebt Klingemann selbst[3]) eine sehr offenherzige Darstellung dieses ganzen

[1]) Goethe-Jahrbuch Bd. VI, S. 142/143.

[2]) Z. f. d. e. W. Bd. 16, Nr. 120.

[3]) Klingemann A., Einige Bemerkungen über die deutsche Bühne im allgemeinen und über die hier in Braunschweig neu begründete insbesondere. (Braunschweiger Magazin Jahrg. 1815, Nr. 47.)

Verhältnisses, wie es sich noch im dritten Jahre seiner Zugehörigkeit zur Bühne darstellte. Er spricht von dem zur Zeit noch „primitiven Zustand" des Braunschweiger Theaters und fordert das Publikum auf, durch regere Anteilnahme bei der Abstellung der vorhandenen Mängel mitzuwirken. Bis jetzt, sagt er, sei ein harmonisches Zusammenspiel nicht zu erzielen gewesen, weil einem solchen „die Unfähigkeit und Unachtsamkeit der neben- und untergeordneten Schauspieler" im Wege stehe. Um diese Stellen im Personal besser zu besetzen, fehle es aber an den nötigen Mitteln. Weiterhin beklagt er auch das schlechte Statistenwesen, das im Stand sei, die besteinstudierte Aufführung „plötzlich in eine Travestie zu verwandeln". Als günstiges Moment aber in der fortgeschrittenen Entwickelung der Bühne konstatiert Klingemann, daß die Neigung des Publikums zu dem feinen Lustspiel im Steigen begriffen sei und die Leitung der Bühne es sich daher angelegen sein lasse, dieses Genre eifrig zu pflegen. Sie werde gern und willig die „Spektakelstücke und rohen Produkte", die bisher die Kasse nicht hätte entbehren können, von dem Repertoire zu verdrängen suchen. Was der Bühnenleiter unter dem „feinen Lustspiel" verstand, sind die Stücke von Kotzebue, Heinrich Beck, Johanna von Weißenthurn u. a., die allerdings sehr häufig auf dem Spielplan vertreten sind[1]).

Dieser eigene Bericht Klingemanns zeigt, daß er in der geschäftlichen Verbindung mit Sophie Walther keine großen dramaturgischen Unternehmungen im eigentlichen Sinne des Wortes ins Werk setzte und daß die Möglichkeit hierzu auch nicht vorhanden war. Dagegen sind seine Bestrebungen und Organisationen im inneren Betrieb der Bühne, die dieser Zeit angehören, bemerkenswert. Schröder und Goethe folgend, führte er zunächst eine strenge

[1]) Unter den „rohen Produkten", um Klingemanns Ausdruck zu gebrauchen, ragte um diese Zeit eine Gesangsposse von Hensler und Kauer „Das Donauweibchen", I. u. II. Teil, hervor, dessen beispiellose Beliebtheit von den zeitgenössischen Kritikern oft als Exempel des herrschenden schlechten Geschmacks erwähnt wird. Klingemann aber war weit entfernt davon, dieses Opus von dem Repertoire zu verdrängen. Es begleitet ihn vielmehr durch die 16 Jahre seiner Bühnenpraxis, da es sich stets von neuem als ein Kassenmagnet von ungeschwächter Anziehungskraft erwies. Für einen künftigen Historiker des Niedrig-Komischen auf dem Theater dürfte die Posse ein dankbares Objekt der Untersuchung sein.

Disziplin und Ordnung an dem Theater ein[1]), und gerade in dem Zustande, in dem der vorige Prinzipal die Gesellschaft hinterlassen hatte, war für diese nichts heilsamer, als daß ein früherer Registrator, der in gewisser Beziehung stets ein solcher geblieben ist — er gesteht dies einmal selbst zu[2]) — an ihre Spitze trat. Aber Klingemann ließ es sich auch angelegen sein, die geistige Bildung der Bühnenangehörigen auf ein höheres Niveau zu bringen und schuf in dieser Hinsicht im Jahre 1816 ein Institut, dem er den Namen „Kunstschule für Schauspieler" beilegte[3]). Diese Organisation bezweckte nicht etwa die Ausbildung junger Leute zu Bühnenkünstlern, sondern lediglich die Weiterbildung der bei der Braunschweiger Bühne angestellten Künstler. Der Hauptlehrer war der Dramaturg natürlich selbst, der an bestimmten Tagen seine Mitglieder versammelte, um ihnen Vorträge über ihre Kunst und andere für ihren Beruf in Betracht kommende Gegenstände zu halten[4]). Daneben erwirkte er, daß das herzogliche Museum den Angehörigen der Bühne geöffnet wurde und daß zwei sachverständige Leute, ein Hofrat Emperius, der Direktor des Instituts, und ein Inspektor Weitsch denselben Belehrung über die Kunstschätze zu teil werden ließen. Weiterhin unterrichtete der am Collegium Carolinum in Braunschweig angestellte Lehrer der Gymnastik die Schauspieler im Fechten, und es wurde endlich auch zur Unterweisung in der Tanzkunst eine entsprechende Persönlichkeit herangezogen[5]).

---

[1]) Devrient, Ed., „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" Bd. III, S. 332.

[2]) „K. u. N." II, S. 2. — Seiner äußeren Erscheinung nach soll Klingemann den Eindruck eines Braunschweiger Kleinbürgers gemacht haben. (Costenoble, K. J., Aus dem alten Burgtheater. Leipzig 1833, S. 284.)

[3]) Z. f. d. e. W. Bd. 16, Nr. 120.

[4]) Diesem Umstande verdanken seine im Jahre 1818 erschienenen „Vorlesungen für Schauspieler" ihr Entstehen. Leider ist dieses Buch vergriffen, und ich habe es trotz aller Bemühung von keiner Seite her erlangen können. Über seinen Inhalt orientiert jedoch einigermaßen die Einleitung, die Klingemann vor Erscheinen der Schrift in der Z. f. d. e. W. Jahrg. 1816, Nr. 97 und 98 abdrucken ließ, und aus der hervorgeht, daß neben der Schauspielkunst hauptsächlich Poesie, Malerei, Plastik und Musik Gegenstände der Erörterung in diesem Buche und in seinen mündlichen Vorträgen waren. — Über ein ähnliches Institut bei der Schönemannschen Gesellschaft: Devrient H., J. F. Schönemann S. 206 ff. (Theatergeschichtl. Forschungen Nr. XI.)

[5]) s. S. 16, Anm. 2.

Hatte die Stadt Braunschweig Klingemann schon den Besitz einer stehenden Bühne zu verdanken, so sollte sie bald durch ihn noch eine weitere Förderung ihres Kunstlebens erfahren. Im Jahre 1817 nämlich gelang es Klingemann, aus der Mitte des Publikums einen Theater-Aktienverein zu begründen, der sich die Aufgabe stellte, die Bühne in ein nach dem Muster anderer Städte zu errichtendes Nationaltheater umzuwandeln[1]). Schon im nächsten Frühjahr waren die nötigen Kapitalien zusammengebracht und das Unternehmen gesichert, zumal als auch die herzogliche Regierung demselben hervorragende Vergünstigungen zu teil werden ließ. Letztere, die, wie wir wisseu, schon das Privatinstitut durch Stellung des Orchesters unterstützt hatte, gewährte der neu zu errichtenden Bühne zunächst einen jährlichen baren Zuschuß, dann eine Unterstützung für den Fall, daß unvorhergesehene Umstände (Landestrauer ꝛc.) eine zeitweilige Schließung der Bühne veranlassen sollten, endlich versprach sie eine „demnächstige Vergütung" für die zum größten Teil neu zu beschaffenden Dekorationen, Garderobe, Maschinerien, Musikalien u. s. w.[2]). Dieser letzte Passus in dem Reskript hing mit dem Plane zusammen, bei dem Regierungsantritt des zur Zeit noch minderjährigen Herzogs Karl die Bühne vollends in ein Hoftheater umzuwandeln, und man sah das im Entstehen begriffene National-Theater als eine Vorstufe zu diesem Ziel an[3]). Das neue Theater wurde zwar, wie erwähnt, auf Aktien gegründet, dennoch aber sollte es kein Geschäfts-Unternehmen im eigentlichen Sinne des Wortes sein. Nach den Satzungen des Verbandes, der sich aus den verschiedensten Kreisen Braunschweigs zusammensetzte[4]), war ein finanzieller Gewinn in keiner Weise beabsichtigt, sondern alle sich etwa ergebenden Überschüsse sollten wieder zur Verbesserung des Instituts verwandt werden[5]). Insbesondere wurde die Gründung eines Pensionsfonds zum Vorteil der Bühnenangestellten beschlossen[6]).

---

[1]) Haake, Aug., „Theatermemoiren" Mainz 1866, S. 217. Glaser a. a. O. S. 90.

[2]) Klingemann, Aug., „Über die Errichtung einer stehenden Nationalbühne in Braunschweig. (Braunschweiger Magazin 10. Januar 1818.)

[3]) Klingemann, Aug., „Einige Worte über das Hoftheater in Braunschweig". (Mitternachtsblatt für gebildete Stände. Braunschweig, Jahrg. 1827, Nr. 73). [4]) Haake, A., a. a. O. S. 218. [5]) s. Anm. 2.

[6]) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1817 Nr. 187.

Daß Klingemann trotz der schwierigen Position, in der er sich bisher befunden hatte, eine hervorragende Achtung als Dramaturg genoß, beweist die Thatsache, daß er der neuen Bühne als artistischer Leiter mit unumschränkter Autorität vorgesetzt wurde. In finanzieller Hinsicht freilich sollte er einer Verwaltungskommission des Aktienvereins verantwortlich sein[1]). Schon im Herbst des Jahres 1817, als die Vorarbeiten für die neue Organisation begannen, war er von dem bisherigen Unternehmen zurückgetreten, und es ist nicht uninteressant, daß in weiteren Kreisen, die den wahren Grund seines Rücktritts von der Bühne noch nicht wissen konnten, diese Thatsache mit dem — „Hund des Aubry" in Verbindung gebracht wurde, der allerdings um diese Zeit und während einer zeitweiligen Abwesenheit Klingemanns auf dem Braunschweiger Theater erschienen war[2]).

Bei der Zusammenstellung des Personals für die neue Bühne übernahm Klingemann nur einige wenige Mitglieder aus dem bisherigen Verhältnis, da die meisten von ihnen für ein Institut großen Stils, als welches das Nationaltheater gedacht war, dem Grade ihrer Künstlerschaft nach nicht paßten[3]). Die Hauptengagements schloß er vielmehr auf einer Reise ab, die er in Begleitung des Musikdirektors Wiedebein, der schon bisher die Oper geleitet hatte, unternahm. Die bedeutendsten deutschen Theater wurden besucht und Mitglieder der Bühnen von Hamburg, Leipzig, Stuttgart 2c. für das neue Unternehmen gewonnen[4]). Auch zu dem Zwecke, das Repertoire des neuen Theaters so interessant wie möglich zu gestalten, traf Klingemann schon frühzeitig Vorbereitungen. In der Bekanntmachung an das Publikum betreffs der Umgestaltung des Theaters erwähnt er unter anderem, daß „mit den ersten dramatischen Dichtern der Gegenwart" Vereinbarungen getroffen seien, nach denen diese ihre neuen Arbeiten jedesmal schon im Manuskript der Braunschweiger Bühne übergeben würden. Mit Namen nennt er von ihnen, bezeichnend für den Zustand der dramatischen Litteratur in dem zweiten Jahr-

[1]) s. S. 19, Anm. 2. [2]) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1817, Nr. 160.

[3]) s. S. 19, Anm. 6.

[4]) Die Darstellung dieser Reise bildet den Inhalt des ersten Bandes von „Kunst und Natur", und die eingehenden Schilderungen, die Klingemann hier von den deutschen Bühnenverhältnissen jener Zeit giebt, werden das Buch für den Theaterhistoriker stets wertvoll machen.

zehnt des vorigen Jahrhunderts, nur Kotzebue, Müllner und West (Schreivogel)[1].

Ende März 1818 gab die Gesellschaft der Mad. Walther ihre letzte Vorstellung in Braunschweig und nahm ihr früheres Wandertum wieder auf, indem sie für die Folge die Städte Halle, Merseburg, Naumburg und Lauchstädt abwechselnd besuchte[2]. Im Theatergebäude zu Braunschweig begannen nun die äußeren Vorbereitungen zum Eintritt der Bühne in eine neue Phase. Ein Neubau des inneren Hauses wurde vorgenommen und Dekoration und Garderobe erfuhren eine ansehnliche Bereicherung[3]. Die neuen Dekorationen fertigte der Theatermaler Friedrich Beuther an, der von Weimar kam, wo er unter Goethes Direktion lange Jahre gewirkt hatte[4]. Der Künstler, dem Goethe in seinen „Tag- und Jahresheften" eine ehrenvolle Erwähnung zu teil werden läßt[5], war gleichzeitig mit seinem großen Chef im Jahre 1817 von der Weimarer Bühne geschieden; daher gelang es Klingemann, ihn, der seiner Zeit zu den bedeutendsten Vertretern seiner eigenartigen Kunst gehörte, für das Braunschweiger Nationaltheater zu gewinnen[6]. Auch ein neuer Hauptvorhang wurde hergestellt, denn der alte, auf dem über der guten Stadt Braunschweig der ganze Olymp zu schauen war, schien nach den Worten des Direktors

---

[1]) s. S. 19 Anm. 2. Ein ganz analoger Fall ist in jüngster Zeit allenthalben erörtert worden. Wie vor 80 Jahren der Braunschweiger Theaterdirektor mit Kotzebue, Müllner und West, so hat im Jahre 1899 der Leiter des neuen Theaters in Hamburg, Alfred v. Berger, mit Sudermann, Schnitzler und Hauptmann Verträge in betreff ihrer in Zukunft herauskommenden Stücke geschlossen.

[2]) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1818, Nr. 56.

[3]) Haake, a. a. O. S. 217.

[4]) Gothardt W. G., „Weimarer Theaterbilder zu Goethes Zeit". Jena und Leipzig 1865, Bd. 2 S. 11.

[5]) „Ganz zur rechten Zeit gewannen wir an dem Dekorateur Beuther einen vortrefflichen, in der Schule von Fuentes gebildeten Künstler, der durch perspektivische Mittel unsere kleinen Räume ins Grenzenlose zu erweitern, durch charakteristische Architektur zu vermannigfaltigen und durch Geschmack und Zierlichkeit höchst angenehm zu machen wußte; jede Art von Stil unterwarf er seiner perspektivischen Fertigkeit, studierte auf der Weimarschen Bibliothek die antike sowie die altdeutsche Bauart, und gab den sie fordernden Stücken dadurch neues Ansehen und eigentümlichen Glanz."

[6]) s. S. 19, Anm. 2.

„für eine aufgeklärte und solche Wunder in Zweifel ziehende Zeit nicht mehr passend“[1]).

In dieser Zeit der Umgestaltung der Bühne in ein Nationaltheater trug sich Klingemann auch mit einem Plane, der nicht nur das seiner Leitung unterstehende Institut betraf, sondern eine Reform des gesamten deutschen Theaterwesens nach einer gewissen Seite hin bezweckte. Im März des Jahres 1818 erließ er nämlich eine „Anzeige an sämtliche deutsche Bühnen“, die in der „Zeitung für die elegante Welt“ Jahrg. 18, Nr. 39 zum Abdruck gelangte.

Der Braunschweiger Theaterleiter macht hier bekannt, daß bei der neu gegründeten Bühne jeder Fall eines Kontraktbruches auf gesetzlichem Wege verfolgt und ebenso kein Mitglied an derselben angestellt werden würde, das sich in einem anderen Engagement dieses Vergehens schuldig gemacht habe. Klingemann fordert sämtliche Bühnen-Leiter in Deutschland auf, ein gleiches Verfahren zu beobachten und empfiehlt schließlich, wie der Bericht wörtlich sagt, „einen festen Verein aller Theaterdirektoren, welcher eigentlich schon an sich in dem Recht und der Ehre begründet ist“, um „diesem die deutsche Bühne schädigenden Unwesen ein Ziel zu setzen“.

Wir sehen hier die erste Anregung zu einem in unserer Zeit wirkenden und bedeutsamen Faktor in dem deutschen Bühnenwesen, dem „Deutschen Bühnenverein“, dessen Tendenz bekanntlich der gegenseitige Schutz der Bühnenleiter gegen Kontraktbruch der Mitglieder ist. Ed. Devrient, der im 5. Band seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ (S. 305 ff.) die Genesis der in Rede stehenden Institution behandelt, schreibt die Priorität des Gedankens dem bekannten Theaterleiter Ed. von Küstner zu, der im Jahre 1829 an sämtliche Berufsgenossen eine Aufforderung in diesem Sinne erlassen habe, die jedoch von keinem Erfolg begleitet gewesen sei. Daß diese Angabe des Theaterhistorikers der Richtigstellung bedarf, ist im vorhergehenden erwiesen; sie hat aber für unseren Zusammenhang insofern auch einen positiven Wert, als sie es zur vollen Gewißheit macht, daß die ein Jahrzehnt vor Küstner ergangene Anregung Klingemanns vollends ohne praktisches Ergebnis geblieben ist. Und zwar muß man dieselben

[1]) s. S. 19, Anm. 2.

Gründe, die Devrient für das Scheitern des Küstnerschen Planes angiebt, auch für die Erfolglosigkeit der Anregung Klingemanns heranziehen: eine solche Verbindung der Theaterdirektoren konnte nur auf einem Zustande gleichen Rechtsschutzes in Deutschland basieren, der seinerseits wieder die politische Einheit unseres Vaterlandes zur notwendigen Voraussetzung hatte.

II.

Das Braunschweiger Nationaltheater (1818—1826).

Nach einer Pause von 2 Monaten, die die Vorbereitungen in Anspruch genommen hatten, wurde das Nationaltheater am 23. Mai 1818 eröffnet[1]). Zufällige Umstände hatten die Darstellung der ursprünglich als erste Vorstellung ausersehenen „Emilia Galotti" verhindert[2]), und so ging an deren Stelle nach einem von Klingemann gedichteten und von seiner Frau gesprochenen Prologe Schillers „Braut von Messina" über die Bühne. Das Haus nahm die Darstellung mit Enthusiasmus auf und überschüttete die Mitwirkenden insbesondere die Gattin des Direktors, welche die Rolle der Beatrice vertrat, mit Beifall. Auch das äußere Arrangement, dem sich Klingemann selbst gewidmet hatte, imponierte in hohem Maße[3]). Über die Wirkung des Chors läßt sich der Rezensent der „Zeitung für die elegante Welt" (Jahrg. 1818, Nr. 122) folgendermaßen aus: „Der Chor war ein großes, fest dastehendes Ganzes, und wie vom Haupte bis zur Fußsohle ein Ritter dem andern in jeder Chorreihe glich, so griff auch Wort kräftig in Wort und *eine* Stimme ertönte aus aller Munde." Der nächste Tag brachte die erste Opernaufführung des neuen Theaters, den vor kurzem herausgekommenen „*Tankred*" von Rossini, dem Komponisten, der sich in jener Zeit der ganz besonderen Sympathie des Publikums erfreute; so konnte denn auch dieses Werk innerhalb kurzer Zeit 5 mal wiederholt werden[4]). Auch die folgenden Schauspieldarstellungen (u. a. „Emilia Galotti" Müllners „Schuld" und Grillparzers „Ahnfrau" als Novität)

---

1) Haake, a. a. O. 218. 2) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1818 Nr. 22.
3) s. Anm. 1. 4) Theaterzettel.
5) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1818 Nr. 132

erzielten außerordentlichen Erfolg, und die Zeitungsberichte rühmen in diesen Vorstellungen „das Zusammenstimmen aller Teile zu einem edlen und würdigen Ganzen“[5]). Aber diese Harmonie war mehr äußerlicher Natur und ein Effekt der energischen Regieführung Klingemanns. In Wahrheit waren sehr heterogene Elemente im Personal vertreten, und ganz besonders machte sich die schroffe Divergenz der pathetisch-rhetorischen und der realistischen Spielweise fühlbar, da Vertreter beider Richtungen nebeneinander auf der Bühne standen[1]). Um also wirklich die Aufführungen auf einen Ton stimmen zu können, mußte Klingemann Veränderungen in dem Mitgliederbestand vornehmen, und erst als diese in entsprechender Weise erfolgt waren, im Theaterjahr 1819/20[2]), konnte er seine dramaturgischen Pläne recht eigentlich zur Ausführung bringen.

Repertoire.

Wenn wir die Bestrebungen Klingemanns zunächst unter dem Gesichtspunkte des Repertoires der von ihm geleiteten Bühne betrachten, so dürfte es angebracht sein, hierbei von den prinzipiellen Forderungen auszugehen, die er in dieser Hinsicht aufgestellt hat. Schon ein Jahrzehnt nämlich vor seinem eigenen praktischen Eingreifen in eine Bühnenleitung beschäftigte ihn die Frage, nach welchen Grundsätzen eine Theaterdirektion, die sich höhere künstlerische Ziele gesteckt habe, den Spielplan gestalten müsse, und er widmete der Behandlung dieses Themas die Schrift: „Welche Grundsätze müssen einen Theaterdirektor bei der Auswahl der aufzuführenden Stücke leiten?“ (Braunschweig 1802).

Klingemann beginnt seine Erörterungen mit einer Polemik gegen die in der vorhergehenden Zeit vielfach erhobene und bekanntlich auch noch von Schiller vertretene Forderung, daß die Bühne eine „moralische Anstalt“ sein solle. Angenommen zunächst, entgegnet Klingemann, dieses Gebot sei berechtigt, so würde das für das Theater bedeuten, daß es nur sog. „moralische“ Stücke zur Aufführung bringen dürfe. Wo aber sind solche? Die Allgemeinheit wird auf Iffland hinweisen und daran erinnern, daß dessen Schauspiele alle eine moralische Tendenz vertreten.

---

[1]) Näheres hierüber s. S. 73 u. ff.

[2]) Haake, a. a. O. S. 227.

Ganz recht, sagt Klingemann, nur haben die verschiedenen Stücke dieses Dichters auch verschiedene moralische Tendenzen. Was in dem einen mit einer strengen Rüge belegt ist, wird in dem anderen aus dem veränderten Zusammenhang heraus mit Leichtfertigkeit und Frivolität behandelt und erscheint somit erlaubt oder doch wenigstens entschuldbar. Was von Iffland gilt, gilt auch von allen anderen Bühnendichtern unserer Zeit. Die moralischen Ideen in ihren Stücken durchqueren und durchkreuzen sich, d. h. sie heben sich gegenseitig auf. Zieht man dazu noch, führt Klingemann weiter aus, die große Anzahl der Dramen in Betracht, die überhaupt keiner sittlichen Tendenz dienen, so erhellt, daß die Bühnenlitteratur, wie sie thatsächlich beschaffen ist, die an sie gestellte Forderung, das Theater zu einer Schule der Moral zu machen, schon gar nicht erfüllen kann [1]). Sie kann sie nicht erfüllen, es ist aber auch gar nicht ihre Aufgabe, sich etwa nach dieser Seite hin zu modifizieren und zu einer moralischen Dichtung in dem angedeuteten Sinne zu werden. Das Theater und seine Litteratur haben einzig und allein der schönen Kunst zu dienen, und deren Gebiet ist von dem der Moral scharf abgegrenzt. Im Anschluß an die Kantsche „Analytik des Schönen" weist nun der Dramaturg auf die trennenden Momente hin, die Kunst und Moral von einander scheiden. Letztere schließt Gesetz und Zweck als ihre Hauptelemente in sich. Die Kunst hingegen kennt weder das eine noch das andere, Gesetz nicht, weil Neigung und Pflicht ihr nicht getrennt erscheinen und reine Harmonie ihr Wesen ist. Zwecke schließt sie ganz und gar aus, denn die Wirkung, die sie anzustreben sucht, ist gerade das uninteressierte, von keiner Nebenabsicht begleitete Wohlgefallen: die reine Freude. Dient die Bühne also der Kunst, so dient sie schlechterdings nichts anderem als der Freude [2]).

Freude aber sucht auch das große Publikum im Theater. Daß freilich die Freude, die die Masse verlangt, und die reine Freude, die mit der Betrachtung der schönen Kunst verbunden ist, identische Dinge sind, wird niemand behaupten wollen. Aber es wird die Aufgabe einer künstlerisch geleiteten Bühne sein, hier anzuknüpfen und sich als Ideal vorzusetzen, das Amüsementsbedürfnis des Publikums in ein Verlangen nach der reinen Freude der Kunst

---

[1]) S. 3—11. [2]) S. 11—19.

umzuwandeln. Da es ein Ideal ist, wird dieses Ziel natürlich nie vollends erreicht werden, es soll aber dem Bühnenleiter die Richtschnur für sein Handeln geben und ganz speziell seine Auswahl der aufzuführenden Stücke leiten[1]).

Die Zug- und Kassenstücke, ohne welche eine Bühne, die nicht sehr bedeutende Subventionen erhält, nun einmal nicht leben kann, müssen wohl oder übel auf dem Repertoire bleiben. Das absolut Schlechte freilich soll ausgeschlossen sein, und wenn es der Kasse noch so großen Vorteil brächte. Was den Alltagsbedarf an Stücken betrifft, so soll hier der Grundsatz der möglichst größten Mannigfaltigkeit gelten. „Nichts", sagt Klingemann (S. 40 ff.), „steht nämlich der Verbildung des Publikums mehr im Wege als Mannigfaltigkeit, weil sie es verhindert, daß der Blick auf bestimmten, wiederkehrenden Fehlern haften bleibt, und nichts befördert seine Ausbildung mehr, als eben diese Mannigfaltigkeit, weil sie es bewirkt, „daß das poetische Leben uns allseitig berühren kann". Denn auch von den minderwertigen Theaterdichtern, führt er im folgenden aus, giebt es kaum einen, der nicht irgend eine Seite aufwiese, die als ein wirklicher, künstlerischer Vorzug gelten kann. Wer möchte z. B. leugnen, daß Iffland über vortreffliche Lustspieleffekte verfügt und daß sich auch in Kotzebues Stücken Spuren von Genie zeigen? Da ist es nun die Aufgabe des Bühnenleiters von den Werken dieser Tageslieferanten gerade die auszusuchen, in denen sich solche künstlerische Vorzüge finden. Auf diese Weise tragen auch die dii minorum gentium dazu bei, ein künstlerisches Ganze zu bilden, „denn selbst die Koryphäen der Litteratur ins Auge gefaßt, wird ja auch nie durch den einzelnen die Poesie als solche repräsentiert, sondern dies geschieht durch die Gesammtheit aller Künstler."

Soweit die Äußerungen Klingemanns über die Werkeltagsarbeit der Bühne. Betrachten wir nun mit ihm die Seite ihrer Thätigkeit, mit der sie wirklich erst in den Dienst der wahren Kunst tritt, also die Pflege der wahrhaft poetischen Schöpfungen. Die im Eingang seiner Erörterungen schon geforderte Erziehung des Publikums zum Verständnis dieser Werke kann, wie er glaubt, zunächst dadurch angebahnt werden, daß bei der Darstellung solcher Dramen eine gewisse Stufenfolge beobachtet wird, insofern näm-

[1]) S. 20—33.

lich, als die leichter verständlichen und elementar wirkenden Dramen denen, die einen höheren Grad ästhetischer Bildung und eine sinnigere Betrachtung voraussetzen, vorangehen müssen. Selbst was die Dichtungen betrifft, die ganz und gar dem Verständnis der großen Masse entrückt zu sein scheinen, so dürfte es im einzelnen Falle gelingen, durch bestimmte vorhergehende Stücke, die zu dem in Aussicht genommenen erhabenen Kunstwerke in einer inneren Verwandtschaft stehen, den Sinn des Publikums für letzteres vorzubereiten und in gewissem Sinne vorzubilden. Angenommen z. B. es sei die Aufführung von Tiecks „Genovefa" in Aussicht genommen. Mitten in dem Alltagsrepertoire wird dieses Drama sicherer Voraussicht nach auf eine allgemeine Wirkung nicht rechnen können. Wohl aber würde ein Erfolg denkbar sein, wenn dem Tiekschen Werke zwei bestimmte Stücke unmittelbar vorausgegangen wären, nämlich Schillers „Maria Stuart" und „Jungfrau von Orleans". Diese beiden Dramen stehen nämlich der „Genovefa" des Romantikers insofern nahe, als auch sie von dem Geiste der katholischen Religion durchdrungen sind. Nur stehen die beiden Werke Schillers der Wirklichkeit noch nicht so ferne, wie das Gedicht Tiecks, sind aber gerade dadurch im Stande, gewissermaßen die Brücke zu schlagen „zu der Wunderwelt der „Genovefa", in der Alles in reiner Poesie lebt und webt". — Von diesem Standpunkt aus können auch die Zauberopern, so abenteuerlich sie auch zuweilen sein mögen, eine gewisse Mission erfüllen, indem sie eine Empfänglichkeit für die romantische Dramatik beim Publikum anbahnen [1]).

Der größte Erfolg aber hinsichtlich der ästhetischen Erziehung der Allgemeinheit, meint der Dramaturg, könnte dadurch erzielt werden, daß das Theaterpublikum durch eine kritische Stimme geleitet würde. Die zünftige Kritik — auf die Klingemann nie gut zu sprechen war — lehnt er von vornherein für diesen Beruf ab, indem er sie kurzweg als „oberflächlich oder boshaft" bezeichnet. Vielmehr müsse diese führende Stimme von dem Bühnenleiter selbst ausgehen, der folgendermaßen verfahren solle: „Er liefere von jedem Stück eine allgemein verständliche und faßliche Anzeige, die mehr den Charakter einer erschöpfenden Ankündigung, als einer Kritik hat, er suche darin besonders die Seiten zu be-

---

1) S. 65—93.

rühren, worauf ein gebildeter Geschmack bei einem Stück besonders Rücksicht nimmt, knüpfe auf eine populäre Weise an das Bekannte das Unbekannte und suche so den Geschmack des Publikums allmählich zu verfeinern und zum Höheren zu leiten .... Er thut genug, wenn er das Auge besonders auf die Schönheiten hinleitet. Die Fehler bitter zu rügen, das überlasse er den Rezensenten."

Um von dem dramaturgischen Theoretiker zu dem Praktiker Klingemann zurückzukehren, so ist die von ihm zuletzt ausgeführte Forderung in der That eine Eigentümlichkeit in seinem Wirken als Leiter des Braunschweiger Nationaltheaters geworden. Vor der Darstellung gewisser Stücke pflegte er gedruckte Einführungen in dieselben auszugeben, die etwa eine Woche vorher auf gleiche Weise, wie die Theaterzettel, verbreitet wurden [1]). Nicht vor jedem Stücke freilich machte er sich in seiner Praxis diese Mühe, aber von seinem aufrichtigen und ernsten Streben zeugt es, daß er derartige Ankündigungen solchen Dramen vorausgehen ließ, die für die damalige litterarische Produktion einen Höhepunkt bedeuteten. Um eine Probe zu geben, wie der Dramaturg in diesen Bekanntmachungen zu seinem Publikum sprach, möge eine solche hier im Wortlaut folgen, und zwar die, welche er vor der Aufführung von Grillparzers „Medea" (März 1824) ergehen ließ:

„25. März 24: „Medea", Trauerspiel in 5 Akten von F. Grillparzer. Die angezeigte Tragödie ist das Schlußstück der Trilogie, welche Grillparzer unter dem Gesamttitel Das goldene Vließ herausgegeben hat und wozu, außer der Medea, ein Vorspiel: Der Gastfreund und ein größeres Schauspiel Die Argonauten gehören. Wir geben hier, sowie es auch in München und Hamburg geschehen ist, nur die Medea allein, da der gesamte Stoff sich allzu sehr ausdehnt, die Mythe vom goldenen Vließ, von Jason und der Medea allgemein bekannt ist, und das gedruckte Werk selbst jedem vorliegt. — Daß das Stück großes dichterisches Verdienst habe und sich durch die gediegenste Sprache und die leidenschaftlichste Kraft und Wahrheit in den Charaktern auszeichne, darf hier um so minder unberührt bleiben, als die deutsche dramatische Litteratur jetzt des Eigentümlichen und Genialen so wenig darbietet. — Schließlich bemerken wir noch, daß, um die übliche

---

[1]) Ein Teil im Archiv der Stadt Braunschweig noch vorhanden.

Theaterzeit nicht zu überschreiten, manches abgekürzt und auch der Katastrophe des Stückes eine raschere und theatralischere Wendung gegeben ist."

In der Ankündigung von Müllners „Albaneserin" (Juni 1819), die an seiner Bühne zum erstenmale in Szene ging, macht er auf „die Tiefe der Gedanken, die Kraft der Darstellung und die kühne, großartige Phantasie" aufmerksam, Vorzüge, welche diesem neuen Drama des Dichters bei weitem den Vorrang über seine bisherigen Arbeiten verschafften. Zum Schlusse sagt er: „Eben seiner Tiefe halber will das Stück aber auch nicht flüchtig aufgefaßt sein, und der sinnige Zuschauer kann erst durch mehrere Wiederholungen in den Stand gesetzt werden, die einzelnen Schönheiten zu verbinden und das Ganze, seinem Werte gemäß, zu würdigen"[1]).

Von den anderen Forderungen, die der Dramaturg in der besprochenen Schrift an den Spielplan einer Bühne stellt, hat er in seiner Praxis eine im weitesten Maße erfüllt: die der Vielseitigkeit. Der Anhang giebt das gesamte Repertoire der 8 Jahre des Nationaltheaters, und der erste Eindruck, den man schon bei flüchtigem Durchsehen dieser Tabellen erhält, ist der, daß Klingemann zu dieser Zeit „vieles und manchem etwas" brachte. Tragödie, Schauspiel, Lustspiel, Posse, Singspiel, Große Oper, Spieloper, komische Oper, Vaudeville, — alle diese Gattungen finden wir vertreten; freilich, wie gleichfalls ein erster Blick auf die betreffenden Rubriken zeigt, in sehr ungleichem numerischen Verhältnis. Die überwiegend größte Anzahl der gegebenen Stücke gehört der Spezies des Lustspiels und der Posse an, es folgt dann das Schauspiel, hierauf die Oper und nach dieser, mit allerdings weitem Abstand, die Tragödie; der noch übrig bleibende kleine Rest fällt der Gattung des Singspiels bezw. Vaudevilles zu.

---

[1]) Wie alle, auch die nebensächlichsten Erscheinungen im Theaterwesen ihre Geschichte haben, so auch diese Klingemannschen Theateranzeigen. Sie sind nichts weiter als eine Weiterbildung und Verfeinerung, der sog. „Appells an das Publikum", wie sie bei der Waltherschen Truppe auf dem Theaterzettel ihre Stelle hatten und noch heute bei reisenden Gesellschaften durchaus üblich sind. Diese Form des Connexes zwischen Bühnenleitung und Publikum entsprach natürlich nicht mehr der Würde eines Nationaltheaters; da Klingemann aber diesen Connex selbst in vielen Fällen für notwendig hielt, gab er ihm die erwähnte Umbildung.

Wenn etwas nicht an und für sich betrachtet und beurteilt werden darf, sondern nur im Hinblick auf seine Zeit und im Vergleich mit andern auf demselben Gebiet liegenden Erscheinungen, so ist dies ein Theaterrepertoire. Angesichts der Thatsache, daß auf dem Klingemannschen Spielplan die wertlosen Produkte, deren Autoren wir heute kaum mehr dem Namen nach kennen, die erdrückende Mehrheit bilden, wird man vorerst kaum geneigt sein, dem Wirken des Bühnenleiters hinsichtlich der Auswahl der Stücke eine besondere Bedeutung beizumessen. In einem ganz anderen Lichte aber wird uns seine Thätigkeit erscheinen, wenn wir sie in Vergleich ziehen mit der eines Mannes, der mit Klingemann auch nur auf diesem Gebiete zusammen genannt werden darf, nämlich mit der Goethes bei seiner Leitung der Weimarschen Bühne. Wir sind dazu in die Lage gesetzt durch die dankenswerte Veröffentlichung Burkhardts in Litzmanns „Theatergeschichtlichen Forschungen", der das gesamte Repertoire dieser in der deutschen Theatergeschichte so unendlich bedeutsamen 26 Jahre uns erschlossen hat[1]). Freilich kann sich diese Gegenüberstellung nur auf einige vergleichende Betrachtungen beschränken, allein aus dem Grunde, weil die Zeitdauer der beiden Bühnenepochen eine sehr ungleiche ist, und die Braunschweigische nicht einmal den dritten Teil der Jahre umfaßt, durch die sich die Weimarsche erstreckt hat. Es mögen daher nur einige Beobachtungen folgen, die sich mir aufdrängten.

Zunächst ist das Zahlen-Verhältnis der einzelnen Spielgattungen auf beiden Repertoiren dasselbe. Auch in Weimar war die Reihenfolge: Lustspiel, Schauspiel, Oper, Tragödie, Singspiel[2]). Also bei Goethe sowohl wie bei Klingemann muß sich das der herrschenden Meinung gemäß als Krone der Poesie geltende Trauerspiel mit der zweitletzten Stelle begnügen. Dabei ist noch zu berücksichtigen, daß auf beiden Tabellen unter dieser Rubrik Produkte verzeichnet sind, die zu der tragischen Poesie nur in dem Verhältnis stehen, daß sie sich den Namen Trauerspiel beilegten. „Oktavia" ein Trauerspiel in 5 Akten von „Herrn Staatsrat F. v. Kotzebue", „Ulbaldo" von demselben Verfasser, „Abällnio

---

[1]) Das Repertoire des Weimarschen Theaters unter Goethes Leitung, bearbeitet und herausgegeben von Dr. C. A. H. Burkhardt, Hamburg u. Leipzig 1891. (Theatergeschichtl. Forschungen.)

[2]) Burkhardt, a. a. O. Einleitung XXXVI.

der große Bandit, ein Trauerspiel in 6 Akten" von Zschokke, — solche und ähnliche Erzeugnisse glaubten der Weimarer wie der Braunschweiger Bühnenleiter ihrem Publikum nicht vorenthalten zu dürfen. Daher wäre es auch müßig, die Zahl der Tragödien auf beiden Repertoiren feststellen und hiernach ihre künstlerische Bedeutung messen zu wollen. Eher werden wir zu einem Vergleichungspunkt gelangen, wenn wir kurz betrachten, wie die beiden Dramaturgen hinsichtlich der Aufführung klassischer Dichtwerke zu einander stehen. Und hier sehen wir, daß der Braunschweiger in der Zeit, die, wie erwähnt, nicht einmal den dritten Teil der Weimarschen Epoche ausmacht, dennoch mit der Zahl seiner Klassiker-Darstellungen ziemlich nahe an Goethe herankommt. Dieser gab von Schiller: siebzehn Stücke (Burkhard zählt achtzehn, bei denen er aber den schon bei Shakespeare angeführten „Makbeth" mitrechnet), Klingemann deren dreizehn. (Auf seinem Spielplan fehlen „Neffe als Onkel", „Parasit", „Huldigung der Künste" und „Turandot".) Lessing ist auf dem Goetheschen Repertoire viermal, bei Klingemann dreimal vertreten. Von Shakespeareschen Dramen brachte Goethe acht, Klingemann sechs zur Aufführung. Was allerdings die Dichtungen Goethes selbst betrifft, so differieren hierin die beiden Bühnenleiter aus begreiflichen Gründen sehr. Goethe brachte von seinen eigenen dramatischen Dichtungen neunzehn zur Aufführung, während der Braunschweiger Dramaturg auf dem Repertoire des Nationaltheaters von diesen nur drei („Egmont", „Iphigenie" und „Götz") aufzuweisen hat. Dieser letzte Punkt findet zum Teil darin seine Erklärung, daß unter den in Weimar gegebenen dramatischen Arbeiten Goethes auch reine Gelegenheitsdichtungen sind, die für eine andere Bühne von gar keiner Bedeutung waren. Was endlich die klassischen Schöpfungen im allgemeinen angeht, so darf nicht unberücksichtigt bleiben, daß ein Teil von ihnen in der Zeit der Theaterleitung Goethes und an Ort und Stelle entstand. Das Publikum in Weimar war daher ungleich empfänglicher für diese Werke, als ein Menschenalter später das Braunschweigische. Die Klassiker-Aufführungen, die Klingemann veranstaltete, mußte er seinem Publikum geradezu aufdrängen, so schnell hatte dies die Freude an den Meisterwerken der vaterländischen Litteratur verloren. In den Zeitungsreferaten über jene Theaterabende finden wir fast stets schlechten Besuch konstatiert. Ein Kritiker schreibt

einmal[1]), nachdem er erwähnt hat, daß das Haus bei der Darstellung von Goethes „Götz" leer war: „Man will eben, wie in Berlin u. s. w., nur lachen, und die „Donauweibchen[2])" treiben den Geschmacksthermometer auf seine rechte Höhe und füllen die Kasse, indes alle klassischen Darstellungen nur das kleine Häuflein der echt Gebildeten versammeln."

Um so merkwürdiger ist es, daß Klingemann ein Schillersches Drama in den uns beschäftigenden acht Jahren nicht weniger als siebzehnmal geben konnte. Es ist „Die Jungfrau von Orleans", die in den ersten sechs Jahren des Nationaltheaters ununterbrochen auf dem Spielplan blieb und im ersten Jahre sogar fünf Aufführungen erlebte[3]). Der Grund dieser eigentümlichen Erscheinung ist der, daß das Publikum weit weniger des Dramas wegen in diese Aufführungen ging, als vielmehr in der Absicht, sich an der glänzenden Ausstattung zu ergötzen, mit der Klingemann das Stück inszeniert hatte. Ein Kritiker[4]) schreibt über diesen Umstand: „In der Tragödie versammelt sich ein volles Haus hauptsächlich nur zu allen Prachtmomenten, indes man die Kunstwerke selbst gewissermaßen nur nebenbei in den Kauf nimmt, und z. B. in der „Jungfrau von Orleans" nur auf den Zug und auf die Verklärung am Schluß wartet." Nun hatte freilich das Ausstattungswesen in den Regiegrundsätzen Klingemanns, wie wir bei deren Gesamtdarstellung sehen werden, eine weit höhere Bedeutung. Aber er war sich selbst darüber klar, daß das Publikum dieses Moment in seinen Inszenierungen zunächst in dem Sinne des eben zitierten Rezensenten auffassen würde, ja er spekulierte sogar im gewissen Sinne darauf, ein Punkt, der uns jedoch gleichfalls erst in dem erwähnten Zusammenhange beschäftigen wird.

Im übrigen sprechen die Repertoiretabellen für sich selbst und bedürfen eigentlich keines weiteren Kommentars. Was die Pflege der zeitgenössischen Litteratur anbelangt, so bieten sie ein getreues Spiegelbild von deren Inferiorität auf dramatischem Gebiete. Müllner, Houwald und Oehlenschläger, von denen der letztere ganz besonders von Klingemann protegiert wurde, bedeuten im Vergleich zu ihrer Umgebung noch Lichtpunkte. Aber

---

1) Z. f. d. e. W. Jahrg. 21, Nr. 60. 2) s. S. 17 Anm.
3) Theaterzettel. 4) Z. f. d. e. W. Jahrg. 19, Nr. 68.

wir finden auch zwei Namen, die kraftvoll bis in unsere Zeit hineinragen, ja in dieser erst zur wahren Anerkennung gelangt sind: Kleist und Grillparzer. Und es gereicht dem Bühnenleiter zur Ehre, daß er diese beiden nicht wie viele seiner Kollegen ignoriert hat (in seinem Verhalten zu Kleist kann man bekanntlich auch Goethe einen Vorwurf nicht ersparen), sondern sie in verhältnismäßig häufigen Aufführungen zu seinem Publikum hat sprechen lassen. Was das Zurückgreifen Klingemanns in die ältere Dramatik anbetrifft, so ist für den Geschmack seiner Zeit besonders kennzeichnend die eifrige Kultivierung der Calderonschen Dramen. Von Lustspieldichtern der Vergangenheit sehen wir Molière, Moreto und Goldoni aufgeführt.

Wer der anerkannte Liebling des Publikums jener Tage war, zeigt schon ein flüchtiger Blick auf die Tabellen. Es ist der schon genannte Aug. v. Kotzebue, der mit nicht weniger als sechsundsiebzig Stücken vertreten ist. Klingemann aus diesem Umstand einen Vorwurf zu machen, wäre durchaus unsachlich geurteilt; die Thatsache, daß Goethe sogar siebenundachtzig Kotzebue'sche Produkte während seiner Bühnenleitung zur Aufführung brachte [1]), beweist zur Genüge, daß diese Konzession an den herrschenden Geschmack eben nicht zu umgehen war [2]).

Eine auffällige Erscheinung endlich auf dem Repertoire des Nationaltheaters ist die, daß der Dramaturg Klingemann den Dramatiker Klingemann sehr wenig protegiert hat. In den drei ersten Jahren der Bühne brachte er kein einziges seiner eigenen Stücke zur Aufführung und auch in der folgenden Zeit erscheinen diese nur sehr spärlich auf dem Spielplan im Vergleich zu der Thatsache, daß ihre Zahl groß war und sie, wie wir wissen, auf den übrigen Theatern sehr häufig erschienen. Wer Klingemanns Werk „Kunst und Natur" liest, findet dort an verschiedenen Stellen über den angeführten Umstand hinlängliche Aufklärung. Wenn er von seinen eigenen Dramen spricht — es geschieht nur sehr selten — verhält er sich kritisch zu ihnen und äußert sich bei verschiedenen Gelegenheiten, daß ihm nichts unangenehmer

---

1) Burkhard a. a. O. S. XXXVI.

2) Als Kotzebue einmal in Braunschweig anwesend war und der Aufführung seines Trauerspiels „Octavia" beiwohnte, brachte das entzückte Publikum dem berühmten Manne ein Hoch aus, das, wie die betr. Zeitungsnotiz meldet, „ihn sehr zu rühren schien". (Z. f. d. e. W. Jahrg. 1818 Nr. 175.)

sei, als die Kinder seiner Muse auf dem Theater dargestellt zu sehen[1]).

Personal. Gastspiele.

Unter dem Personal, das Klingemann um sich sammelte, sind einige Namen in mannigfacher Beziehung interessant und daher wert, daß wir kurz bei ihnen verweilen. — Einer aus diesem Künstlerbunde hat im gewissen Sinne eine litterarische Unsterblichkeit erlangt, indem er einem unserer ersten deutschen Novellisten, E. Th. A. Hoffmann, Modell gestanden hat und zwar zu einer Figur in den „seltsamen Leiden eines Theaterdirektors". Der Komödiant, der dort den Namen der „Braune" führt, ist der Charakterspieler der Braunschweiger Bühne, Heinrich Leo[2]). Ein hochgenialer Künstler (der große Ludwig Devrient soll ihn seinen „gefährlichsten Rivalen" genannt haben[3]), aber von persönlichen Eigenschaften, die ihn zu einem Platz in einer humoristischen Novelle außerordentlich, zu einer dauernden Anstellung an einer streng disziplinierten Bühne wie die Klingemann'sche dagegen weniger qualifizierten. Er liebte es u. a., das Publikum zu verhöhnen[4]), und als er im Jahre 1819 diese Liebhaberei wieder in einem sehr krassen Fall ausgeübt hatte (bei einer Vorstellung von „Wilhelm Tell" fiel es ihm plötzlich ein, den Attinghausen als

---

[1]) K. u. N. II, S. 208. III, S. 220, 303. — Auf die hier naheliegende Frage, warum er bei solcher Selbsterkenntnis trotzdem so produktiv war, kann nur geantwortet werden, daß ihn ganz reale Gründe bei seiner schriftstellerischen Thätigkeit leiteten. In seiner Registratorstellung, die er, wie im Eingang erwähnt, bis zum Eintritt in seine dramaturgische Laufbahn bekleidete, bezog er nur ein äußerst geringes Gehalt (400 Thaler), und so war er thatsächlich auf irgend einen weiteren Erwerb angewiesen. Da ihm nun eine formale Gewandtheit und ein sicherer Instinkt für das Bühnenwirksame eigen waren, konnte er vom praktischen Standpunkte aus diese Begabung nicht lohnender nutzbar machen, als Dramen für den Alltagsbedarf des Theaters zu verfertigen. Dies sicherte ihm — mit Einrechnung allerdings des Honorars für seine dramaturgischen Arbeiten — nach seiner eigenen Angabe eine Jahreseinnahme von durchschnittlich 1000 Thalern. (F. L. Schmidt, a. a. O. I, S. 303). Keine sehr hohe Auffassung des dichterischen Berufes, aber in dem gegebenen Falle, wenn auch nicht zu billigen, so doch zu verstehen.

[2]) K. u. N. III, S. 324, 325.

[3]) Gothardi, a. a. O. II, S. 175.

[4]) Haake, a. a. O. S. 302.

komische Figur zu geben[1]), blieb Klingemann nichts weiter übrig, als diesen sonst überaus schätzenswerten Künstler zu entlassen[2]). — Einer der hervorragendsten Schauspieler nicht nur des Klingemann'schen Personals, sondern der damaligen deutschen Bühne überhaupt war Heinrich Marr, dessen Leben und Bedeutung J. Kürschner in der „Allg. deutschen Biographie"[3]) darstellt. Der Künstler trat 1819 in den Verband des Nationaltheaters ein und war dann nach einer Unterbrechung von mehreren Jahren seit 1827 wieder unter der Direktion Klingemanns thätig. In dieser Zeit genoß er nach seinem eigenen Bericht[4]) die ganz besondere Unterweisung des Bühnenleiters in der Regiekunst, und diesem Umstand mag es mit zu verdanken sein, daß die Inszenierungsgrundsätze Klingemanns, wie wir später sehen werden, bis in unsere Zeit lebendig geblieben sind, denn Marr, der ein sehr hohes Alter erreichte, wirkte noch im Jahre 1871 als Regisseur des Thalia-Theaters in Hamburg[5]). Das Fach der ersten Helden bekleidete mehrere Jahre von der Entstehung der Bühne an August Haake, dessen Name gleichfalls zu seiner Zeit in der Theaterwelt einen guten Klang hatte. Auch über ihn handelt Kürschner in der „Allgemeinen deutschen Biographie"[6]).

Eine der ersten Stellen im weiblichen Personal nahm Elise Klingemann, die Gemahlin des Bühnenleiters, ein, der wir bei Gelegenheit schon Erwähnung gethan haben. Wenn auch die zeit-

---

[1]) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1819 Nr. 236.

[2]) Einige Jahre darauf (1824) starb er, noch in jungen Jahren stehend, und zwar als Mitglied der Weimarer Bühne, an die er nach seinem Weggang von Braunschweig engagiert worden war. Exzentrisch wie sein Leben war auch sein Tod, der zu seiner Zeit nicht geringes Aufsehen erregte. Nach einem letzten Besuch von Wielands Grabe, an dem er oft zu weilen pflegte, erschoß er sich in dem nahen Orte Oßmannstädt, und zwar — originell noch im letzten Moment seines Lebens — mit Sekt. (Gotthardi, a. a. O. II, S. 183. Glaser, a. a. O. S. 80). [3]) Bd. 20 S. 417 ff.

[4]) „Brieflitteratur aus dem Schauspielerleben". Aus dem Nachlaß von Heinrich Marr. Herausgegeben von Elisabeth Marr. (Dramaturgische Blätter, herausgegeben von Hammann und Henzen, Jahrg. 1878 S. 409, 410).

[5]) s. Anm. 3.

[6]) Bd. 10 S. 257 ff. — Unter den Quellen zu dieser Arbeit sind die schon mehrmals herangezogenen vortrefflichen „Theatermemoiren" Haake's, die durch Tiefe der Auffassung und Hervorkehrung des Bedeutenden und Wesentlichen thurmhoch über ähnlichen Produkten stehen, von ganz besonderem Wert gewesen.

genössischen Ansichten über ihre künstlerische Bedeutung geteilt sind, so muß sie doch im Besitz hervorragender äußerer Mittel gewesen sein, und auch außerhalb Braunschweigs eine angesehene Stellung als Künstlerin eingenommen haben, denn sie gab an den ersten deutschen Bühnen Gastspiele. Eine Schilderung dieser Kunstfahrten hat ihr Gemahl, der sie meist begleitete, in seinem Hauptwerk „Kunst und Natur" niedergelegt. Die Klingemann'sche Familie war endlich noch durch eine dritte Person an der Braunschweiger Bühne vertreten, und zwar durch eine Tochter des Dramaturgen, Mathilde Klingemann, die bereits als 13jähriges Mädchen in das Personal eintrat. Von ihrem Debüt als „Otto" in der Müllner'schen „Schuld" meldet der Vater selbst mit Stolz, daß der Beifall, den sie davon getragen „nicht ganz unverdient" gewesen sei[1]. Die junge Künstlerin starb jedoch schon in frühem Alter als gefeiertes Mitglied des Magdeburger Stadttheaters (1837)[2].

Klingemann nahm mit Vorliebe junge Talente an seine Bühne, die sich williger nach seinen künstlerischen Grundsätzen leiten ließen als ältere Darsteller[3]. Er genoß denn auch in der Ausbildung von Kunstnovizen einen außerordentlichen Ruf, und eine Wertschätzung von berufenster Seite ward ihm dadurch zu Teil, daß Ludwig Devrient seine beiden Neffen Karl und Emil Devrient ihre künstlerische Laufbahn unter seiner Leitung beginnen ließ[4]. Auf dem Zettel (1819), der das Debüt des ersteren als „Rudenz" in „Wilhelm Tell" verzeichnet, empfiehlt ihn Klingemann als „Neffen des berühmten Schauspielers gleichen Namens" und „wegen seiner Neigung und seines sichtbaren Talents für die Bühne" dem Wohlwollen des Publikums. Zwei Jahre darauf folgte sein jüngerer Bruder Emil mit einem Debüt als Raoul in der „Jungfrau". Beide haben bekanntlich der Schule ihres Lehrmeisters alle Ehre gemacht und besonders der letztere wurde ein hochgefeierter Darsteller[5]. Später übergab der große Meister auch seine eigene Tochter Klingemann zur Ausbildung in

[1] Z. f. d. e. W. Jahrg. 1816 Nr. 120.

[2] F. L. Schmidt, a. a. O. II, S. 209.

[3] Braunschweiger Magazin, 10. Jan. 1818.

[4] Glaser, a. a. O. S. 87.

[5] Küstner, Th. v., „Dreißig Jahre meiner Theaterleitung". Leipzig 1855, S. 9.

der Bühnenkunst[1]). Endlich hatte der Dramaturg auch ein Mündel Kotzebues, eine junge Schauspielerin Friederike Meyer in seinem Personal, die der Staatsrat ihm gleichfalls anvertraut hatte[2]).

Gastspiele, soweit es nicht ein Probespiel eines zu engagierenden Mitgliedes betraf, ließ der Leiter der Bühne nur in geringer Anzahl stattfinden, in der richtigen Erkenntnis, daß die Häufigkeit derselben auf das Zusammenspiel des einheimischen Personals nur störend wirken konnte. Die Zettel des Nationaltheaters weisen daher nur die Gastspiele von wirklich hervorragenden Künstlern jener Zeit auf, so im Jahre 1821 das des Heldenspielers Eßlair mit seiner Tochter, und im folgenden Jahre das des Ehepaars Stich. Das Ereignis des Jahres 1822 ist das Gastspiel Ludwig Devrients, der mit seinen Paraderollen „Shylok", „Lear", „Falstaff", „alter Klingsberg", „Lorenz Kindlein" (im „armen Poet" von Kotzebue), „Schewa" (in dem Schauspiel „der Jude" von Cumberland) und endlich als „Tobias Schwalbe" in Körner's „Nachtwächter" das Publikum an dem einen Abend erschütterte, an dem anderen ihm unendliche Heiterkeit bereitete[3]).

Klingemanns Theatergesetze.

Die veränderten Verhältnisse, die sich aus der Umwandlung der Bühne in ein Nationaltheater ergaben, machten es notwendig, neue Hausgesetze für das Personal zu erlassen. Diese „gesetzlichen Verordnungen für das Nationaltheater in Braunschweig", die Klingemann gedruckt herausgab[4]) und die ein stattliches Bändchen bilden, sind in mehr als einer Beziehung ein interessantes theatergeschichtliches Dokument. Zunächst legen sie beredtes Zeugnis ab von dem wohlthätigen Einfluß, den der Schrödersche Geist

---

[1]) Debut als „Preziosa" am 7. Jan. 1824. (Theaterzettel.)

[2]) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1819 Nr. 180.

[3]) Glaser a. a. O. S. 86. — Das Auftreten Devrients auf der Braunschweiger Bühne gab Klingemann Veranlassung, die einzelnen Darstellungen des genialen Mimen unmittelbar nach der Aufführung zu skizzieren, und er fügte später dem III. Band von „Kunst und Natur" (S. 344—354) diese Schilderungen des Devrientschen Spieles ein, die gerade durch die Frische des Eindrucks, in dem sie wiedergegeben sind, ein besonderes Interesse beanspruchen dürfen.

[4]) Braunschweig 1818.

der Zucht und Ordnung auf das deutsche Theater überhaupt ausgeübt hatte, und unser Dramaturg bezieht sich einmal[1]) auch ausdrücklich auf seinen Hamburger Vorgänger. Freilich trug in dieser Hinsicht für die Braunschweigische Bühne der beinahe pedantische Ordnungssinn ihres Leiters, das Seine bei. Gleich auf der ersten Seite des Heftchens thut er den Mitgliedern des Theaters kund, daß er der „genialen Freiheit" in dem inneren Betrieb der Bühne nicht das geringste Recht einräume, ebensowenig wie er die Berufung auf einen „Bühnengebrauch" zulasse, der durch die nachfolgenden Verordnungen für das Nationaltheater ganz und gar aufgehoben sei. In der That enthält denn auch der Klingemannsche Bühnencodex eine solche Unzahl von Paragraphen, daß alle nur erdenklichen Vorkommnisse im Theaterleben vorgesehen sind, und die einzelnen Bestimmungen, wie z. B. das Kapitel „Garderobeordnungen[2]), erinnern in ihrem peinlichen Ordnungsbestreben an ein Kasernenreglement.

Von den allgemeinen Verordnungen, die Klingemann giebt, sind viele heute noch an allen Bühnen in Kraft. So die Strafandrohung für den, der nachteilige Gerüchte über ein in Vorbereitung befindliches Stück in das Publikum gelangen läßt[3]), die Frist von 14 Tagen zum Studium einer neuen Rolle[4]), dann die Bestimmung, daß diejenigen Schauspieler, die in einem in Szene gehenden Stücke gespielt und womöglich eine Person dargestellt haben, die im Verlauf der Handlung gestorben ist, sich nach Beendigung ihrer Rolle unter keinen Umständen im Zuschauerraum zeigen dürfen[5]). Andererseits aber enthalten die Klingemannschen Theatergesetze Bestimmungen, die in unserer Zeit undenkbar und sogar von den Mitgliedern einer reisenden Gesellschaft für beleidigend gehalten würden. Es sind nämlich in jenen Fälle vorgesehen, wie sie sich nur in einem Verein von Menschen ereignen können, der mit gesellschaftlich ganz tief stehenden Elementen untermischt ist. Und so ist es für die Geschichte des Schauspielerstandes bemerkenswert, daß der Leiter der Bühne auf „thätliche Streitigkeiten" unter dem Personal[6]) oder „körperliche Mißhandlung eines der technischen Angestellten des Theaters"[7]) Bezug nimmt, es für

[1]) Gesetzl. Verordnungen ꝛc. S. 16.
[2]) Gesetzl. Verordn. ꝛc. S. 63 ff.
[3]) Gesetzl. Verordn. ꝛc. S. 14.
[4]) Gesetzl. Verordn. ꝛc. S. 11.
[5]) Gesetzl. Verordn. S. 41.
[6]) Gesetzl. Verordn, S. 71.
[7]) Gesetzl. Verordn. S. 67.

nötig hält, seinen Schauspielern zu sagen, daß es unschicklich sei, „während des Spieles auszuspucken“[1]) oder sie ersucht, „beim Betreten des Versammlungszimmers den Hut abzunehmen“[2]). In einigen Verordnungen wird mit gewissen Gepflogenheiten der Wandertruppe aufgeräumt, welche bis dahin bei der Braunschweiger Bühne noch im Schwung gewesen zu sein scheinen. Ein Paragraph besagt, daß das Annoncieren der nächsten Vorstellung von der Bühne herab, als der Würde eines Nationaltheaters nicht mehr entsprechend, abgeschafft sei und der Theaterzettel jetzt die diesbezügliche Angabe enthalte[3]); in der gleichen Tendenz ist es den Schauspielern untersagt, bei Hervorruf das Publikum durch lange Reden zu belästigen[4]) u. s. w.

Das Bändchen enthält auch Verordnungen, die sich auf das Spiel und die Regieführung Klingemann's beziehen und die wir in dem betreffenden Zusammenhange heranziehen werden. Der Schlußparagraph[5]) der Klingemannschen Theaterverordnungen lautet:

„Alle Gesetze, welche gute Ordnung bezwecken, liegen, wie Iffland sehr richtig sich ausdrückt, schon an sich in den Empfindungen der Leute von Ehre, indeß sie daneben den Trägen und Nachlässigen aufraffen, daß er in die Reihen der Besseren trete. Über allen Ordnungen und Gesetzen steht zuletzt aber noch der gute Wille! Wo er Statt findet und gedeiht, da kann viel Schönes sich vollenden, indeß die strengsten Ordnungen und Vorschriften den fehlenden nicht ersetzen können. Möge er allein das erste und unzerreißbare Band zwischen den Mitgliedern und dem Vorsteher dieser Bühne sein und bleiben[6]).

Das Nationaltheater in seinem Übergangsstadium zur Hofbühne.

Wie wir wissen, war der Regierungsantritt des Herzogs Karl als Termin bestimmt worden, an welchem die Bühne in ein

---

[1]) Gesetzl. Verordn. S. 37. [2]) Gesetzl. Verordn. S. 44.
[3]) Gesetzl. Verordn. S. 41. [4]) Gesetzl. Verordn. S. 42.
[5]) Gesetzl. Verordn. S. 78.
[6]) Diesem Klingemann'schen Epilog sollte eine außerordentlich lange Lebensdauer beschieden sein. Einem merkwürdigen Umstand ist es zu verdanken, daß die schwungvollen Sätze heute noch von einer bestimmten mittleren Provinzdirektion gleichfalls an den Schluß ihrer Hausgesetze gestellt sind.

Hoftheater umgewandelt werden sollte. Kurze Zeit jedoch, bevor die Änderung in der Landesregierung stattfand (im Jahre 1823), machte das Kabinet der Regentschaft mit dem Aktienverein des Nationaltheaters einen neuen Vertrag, nach welchem die Bühne dem Verband noch bis zum 1. April 1826 überlassen bleiben sollte. Der Regierungszuschuß wurde auf 8000 Thaler erhöht und die anderen bisherigen Vergünstigungen weiter gewährt, zugleich aber auch der erste Schritt zur vollständigen Übernahme des Theaters in die Hofverwaltung gemacht, indem die in dem Reskript von 1817 in Aussicht gestellte Vergütung für das Bühneninventar (Garderobe, Bibliothek u. s. w.) der Aktiengesellschaft nunmehr ausgezahlt wurde[1]).

In dieser Zwitterstellung zwischen Hof und Stadttheater verblieb nun die von Klingemann geleitete Bühne bis zum 19. März 1826, an welchem Tage sie mit der Mozartschen „Zauberflöte" ihre Pforten schloß[2]), um sich zu der nun endgültig beschlossenen Umwandlung in ein Hoftheater vorzubereiten. Trotz der von der Regierung empfangenen Unterstützungen war es der Bühne nicht gelungen, sich ökonomisch zu erhalten. Sie hatte nicht nur keine Überschüsse erzielt, sondern nahm sogar mit einem großen finanziellen Defizit ihr Ende[3]) und Klingemann befand sich zum zweiten Male in seinem Leben in der Lage, daß ein von ihm geleitetes künstlerisches Unternehmen der Auflösung geweiht gewesen wäre, wenn sich ihm nicht ein rettender Hafen geöffnet hätte. Diesmal kam die Hülfe von der Regierung Herzog Karls I. von Braunschweig, jenes Fürsten, der später als sog. „Diamantenherzog" eine traurige Berühmtheit in der deutschen Geschichte erlangen sollte. Klingemann, dem mit dem Titel eines „Generaldirektors" auch unter den neuen Verhältnissen die Leitung der Bühne übertragen wurde[4]), bekam schon im Herbste des Jahres 1825 einen kleinen Vorgeschmack von der künftigen Gestaltung der Dinge. Sein einundzwanzigjähriger Landesherr gab nämlich zu dieser Zeit den Befehl, das Personal der Bühne mit einigen wenigen Ausnahmen neu herzustellen und erteilte sogar, was das Neuengagement von Künstlern betraf, Klingemann im einzelnen direkte

---

1) Mitternachtsblatt Jahrg. 1827 Nr. 73.
2) Theaterzettel. 3) Glaser, a. a. O. S. 30.
4) s. Anm. 1.

Anweisungen[1]). Diesen, der sich in harter Arbeit während der vorhergegangenen Jahre ein harmonisch wirkendes Ensemble geschaffen hatte, und für den das Zusammenstimmen aller Teile zu einem einheitlichen Ganzen der oberste Grundsatz einer praktischen Dramaturgie war, traf diese Verordnung wie ein Stich ins Herz, aber er war natürlich gezwungen, sie prompt zu erfüllen[2]). Nachdem das Theater zum Zwecke der Vornahme baulicher Veränderungen und Verschönerungen im Innern drei Monate geschlossen gewesen war, wurde es am 27. Mai mit der glänzend inszenierten Zauberoper von Poisl „Die Prinzessin von der Provence“ wieder eröffnet[3]), und hiermit treten wir in die dritte und letzte Epoche von Klingemanns dramaturgischer Wirksamkeit ein.

III.

Klingemann als Generaldirektor des Hoftheaters (1827 bis zu seinem Tode im Jahre 1831).

„Unser Herzog liebt die gewöhnlichen Hofbelustigungen nicht; nur das Theater erfreut sich einer besonderen Aufmerksamkeit von seiner Seite.“ So schreibt im Jahre 1827 ein Braunschweiger Correspondent der „Dresdener Abendzeitung“[4]) und diese Zeilen sind die devote und euphemistische Darstellung eines Zustandes, wie er in der deutschen Theatergeschichte ziemlich einzig dastehen dürfte. In der That brachte der Regent seiner Bühne ein ganz hervorragendes Interesse entgegen. Hatte er schon, wie wir erwähnten, vor Eröffnung derselben die Zusammensetzung des Personals teilweise im einzelnen bestimmt, so ging er bei Beginn der Spielzeit dazu über, auch das Repertoire festzusetzen und sogar in der Rollenverteilung sich die oberste Entscheidung vorzubehalten. Was das für die Stellung Klingemanns bedeutete, ist

[1]) [2]) Brief Klingemanns an seinen Freund, den Registrator Borchard in Braunschweig, vom 14. Oktober 1825 (im Archiv der Stadt Braunschweig).

[3]) Dresdener Abendzeitung Jahrg. 1827 Nr. 64.

[4]) Dresdener Abendzeitung Jahrg. 1827 Nr. 73.

klar: Der früher unumschränkte Leiter des Nationaltheaters hatte nur mehr die Machtbefugnis, nach beiden Richtungen hin Serenissimo „unterthänigste Vorschläge“ zu machen[1]). Aber damit nicht genug, daß der junge Despot über die aufzuführenden Stücke und ihre Besetzung entschied, er erschien auch fast auf jeder Probe und gab seine Anordnungen, die nicht selten den von Klingemann gegebenen straks zuwiderliefen, und um allem die Krone aufzusetzen, spielte er noch Abends während der Vorstellung hinter den Kulissen den Regisseur[2]). Die nächste Instanz in der Leitung der Bühne waren die dem weiblichen Personal angehörenden Maitressen des Herzogs, nach diesen kam noch immer nicht Klingemann, sondern der Oberstallmeister v. Oehnhausen, dem der Regent auch das Amt eines Theaterintendanten zu übertragen geruht hatte[3]).

Trotz aller dieser Verhältnisse wäre ein künstlerischer Tiefstand der Bühne nicht eine absolute Notwendigkeit gewesen, wenn der oberste Machthaber ein wirkliches Verständnis für die dramatische Kunst gehabt hätte. Aber es war nur das Interesse des Habitués an dem inneren Theatergetriebe, das seine intensive Beschäftigung mit der Hofbühne zur Folge hatte. An einer Förderung der Kunst war ihm wenig gelegen[4]). Davon giebt das

---

[1]) Im Archiv des Braunschweiger Hoftheaters befindet sich eine von Klingemann aufgestellte und dem herzoglichen Kabinet eingereichte Tabelle, welche die gespielten Rollen eines aus dem Personal geschiedenen Schauspielers verzeichnet und, wie der Generaldirektor wörtlich schreibt, „unterthänigste Vorschläge zu deren Wiederbesetzung“ enthält. Bei einzelnen Rollen giebt er dem hohen Regisseur erläuternde Erklärungen, wie „diese Rolle spielt in Wien Anschütz“ oder „dürfte als eine chargierte Väterrolle zu bezeichnen sein“ u. s. w. Wie ernst aber der Herzog seine Theaterleitung auffaßte, geht aus der Randbemerkung hervor, mit der das Schriftstück an Klingemann zurückkam. Der dienstthuende Kammerherr schreibt nämlich an den Rand: Serenissimus wollen von den mit Fragezeichen versehenen Stücken die ganze Besetzung sehen, bevor Allerhöchst Dieselben obige Entscheidung genehmigen“.

[2]) Bauer, Caroline, „Komödiantenfahrten“, Leipzig 1852 S. 330 ff., Maar, a. a. O. S. 410.

[3]) Devrient, Ed., a. a. O. S. 96.

[4]) Mit der lokalen Theaterkritik wurde die Regierung des Diamantenherzogs in einer Weise fertig, die den selbstherrlichsten Theatersouverän unserer Zeit in den Schatten stellt. Es gehörte nun zwar gar nicht zu den Gepflogenheiten der in Braunschweig bezw. Wolfenbüttel erscheinenden Blätter, Theaterkritiken zu bringen. Aber diese Gewohnheit hatte im Sommer 1829

Repertoire dieser merkwürdigen Epoche der Braunschweiger Bühne beredtes Zeugnis. Im ersten Spieljahr des Hoftheaters begegnen wir nur zwei bemerkenswerten Neu-Einstudierungen: Goethe's „Clavigo" und Shakespeares „König Johann". Das folgende Theaterjahr 1827/28 verzeichnet gleichfalls nur zwei erwähnenswerte Neu-Aufführungen: „Richard III" von Shakespeare (in der Übersetzung von Eschenburg und einer Bühneneinrichtung von Klingemann) und das Lustspiel von Immermann „die schelmische Gräfin". In das dritte Jahr des Hoftheaters 1828/29 fällt nur eine Aufführung, die unser Interesse erregt, aber sie ist theater- und litteraturgeschichtlich von solcher Bedeutung, daß wir ihr einen eigenen Abschnitt widmen müssen. Die Vorstellung, um die es sich handelt, war nämlich keine geringere als:

Die erste Bühnen-Aufführung des Goetheschen „Faust".

Es ist merkwürdig genug, daß Klingemann in der trübsten Periode seines Wirkens, in deren Darstellung wir stehen, doch die bedeutendste dramaturgische That seines Lebens vollbracht hat, die allein seinen Namen in der Geschichte des deutschen Theaters unauslöschlich macht: er ist es gewesen, der dem ersten Teil der Goethe'schen Dichtung durch die überhaupt erste Aufführung den Weg auf die Bühne gebahnt hat [1]).

---

die von Müllner redigierte „Mitternachtszeitung" durchbrochen, indem sie über Gastdarstellungen auf dem Hoftheater zu referieren begann. Sehr bald bekam die Redaktion von der Theaterintendanz eine Weisung, die dahin lautete, „daß eine stehende Kritik des Hoftheaters gar nicht zu den gewünschten oder erwarteten Erscheinungen gehöre". Die Gegenvorstellung, daß sachverständige Beurteilungen dem Institut doch nur zum Vorteil gereichen könnten, und sogar das devote Erbieten, die Berichte vor dem Druck im Manuskript der Intendanz einzureichen, fruchtete nichts. Es blieb bei der Entscheidung, nach der der beschränkte Unterthanenverstand sich auch nicht in Äußerungen über die Hofbühne laut zu machen hatte. (Mitternachtszeitung Jahrg. 1830, Ergänzungsblatt zum Monat Januar.)

[1]) Da ich mich, was die Quellen anbelangt, im folgenden vielfach mit diesen auseinandersetzen bezw. mich zu ihnen kritisch verhalten muß, so sei eine Orientierung nach dieser Seite hin vorausgeschickt.

Die Theatergeschichte des Goetheschen Faust ist bereits in zwei Monographien dargestellt. Einmal von A. Enslin in seiner Schrift „Die ersten Theateraufführungen des Goetheschen Faust" (Berlin 1880), dann von Wilh. Creizenach in der Arbeit „Die Bühnengeschichte des Goetheschen Faust" (Frankfurt a. M. 1881). Was die Behandlung der ersten Aufführung in den beiden

Lange Zeit ist die Meinung verbreitet gewesen, daß die erste Aufführung des Goethe'schen Faust[1]) in Weimar stattgefunden habe, eine Angabe, die noch Herm. Grimm in der ersten Auflage seiner „Goethe-Vorlesungen" macht[2]). Daß dies der Thatsache nicht entspricht, braucht heute nicht mehr bewiesen zu werden. Alle aus neuerer Zeit stammenden Gesamtdarstellungen stimmen darin überein, daß die Stelle, von der das Gedicht zum ersten Male zu einem Theaterpublikum gesprochen hat, das Hoftheater in Braunschweig und das Datum dieser Aufführung Montag der 19. Januar 1829 gewesen ist. Bereits im Jahre 1808 bekanntlich, also volle 21 Jahre vorher, war der erste Teil des Faust als Buch erschienen und es muß zunächst einmal als merkwürdig bezeichnet werden, daß eine dramatische Dichtung, die schon von den Zeitgenossen als eine Offenbarung angesehen wurde und deren

---

Schriften anbetrifft, so stützt sich Enslin in der Hauptsache nur auf die schon bei früheren Gelegenheiten herangezogenen „Denkwürdigkeiten" von F. L. Schmidt, hierin Ed. Devrient folgend, der in seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" (Bd. IV, S. 96) gleichfalls nur auf diese Quelle zurückgeht. Daß die letztere nicht nur unzureichend ist, sondern auch eine schiefe Darstellung des theaterhistorisch bedeutsamen Sachverhaltes bietet, werde ich weiter unten in näherem Zusammenhang zu zeigen versuchen.

W. Creizenach benutzt zu seiner Darstellung des in Betracht kommenden Punktes: 1) einen Artikel von W. Marr „Wie Goethes Faust auf die Bühne kam" (Gartenlaube 1875 Nr. 41), 2) das Intelligenzblatt zum „Mitternachtsblatt" 1829 Nr. 2, 3) „Mitternachtsblatt" 1829 Nr. 150. Auf diesem Wege kommt Creizenach den thatsächlichen Umständen, unter denen die erste Aufführung stattgefunden hat, schon weit näher als Enslin. Als wichtigste und bisher unberücksichtigte Quelle für die folgende Darstellung hat mir gedient das handschriftlich hergestellte Theaterbuch der ersten Aufführung, welches sich noch in der Bibliothek des herzoglichen Hoftheaters in Braunschweig befindet und mir zur Durchsicht überlassen wurde. Als weitere bisher unbenützte Quellen habe ich verwandt: 1) einen Artikel in den „Braunschweiger Anzeigen" vom 2. November 1887, der einen Auszug giebt aus den handschriftlich hinterlassenen „Memoiren" des Oberhofmarschalls v. Lübeck, der sich als Zeitgenosse über die Aufführung äußert, 2) „Dresdener Abendzeitung" Jahrg. 1828 Nr. 276 und Jahrg. 29 Nr. 24, 3) die Theaterzettelsammlung im städtischen Archiv in Braunschweig.

[1]) Es ist natürlich, auch ohne daß es ausdrücklich bemerkt wird, stets nur von dem ersten Teil der Tragödie die Rede. Der zweite Teil konnte bei Lebzeiten Klingemanns, der schon im Jahre 1831 gestorben ist, ja nicht in Betracht kommen.

[2]) Grimm, Herm., Goethe-Vorlesungen S. 295.

Autor noch dazu Jahrzehnte lang selbst Leiter einer Bühne war, so lange dem Theater verschlossen blieb. Man wird a priori zu dem Schlusse kommen müssen, daß der Dichter selbst von der Unausführbarkeit seines Werkes überzeugt gewesen sein muß. Dieses ist denn thatsächlich bei den Zeitgenossen die herrschende Auffassung gewesen und sogar der nachmalige Veranstalter der ersten Aufführung sprach diese Ansicht im Jahre 1815 öffentlich aus. Es geschah in der Vorrede zu seinem eigenen Drama „Faust", in welcher er ausführt, daß er in diesem Stücke der Bühne einen „echt dramatischen Faust" geben wolle. „Die Herrlichkeiten des Goethe'schen Faust, sagt er, sind anerkannt, aber Goethe's Gedicht hat nur dramatische Momente und ist nie für die Bühne bestimmt worden."

Durch die Untersuchung Creizenachs, der einen großen Teil seiner erwähnten Schrift der Behandlung der Frage widmet, wie Goethe selbst über die Aufführbarkeit seines Werkes dachte, ist nun klar gelegt, daß er dem Plan einer Aufführung der Tragödie auf dem Weimarer Theater doch weit näher stand, als man bisher angenommen hat. Es würde jedoch zu weit aus unserem Thema herausführen, wenn wir näher auf diesen Punkt eingehen wollten. Für uns genügt die Feststellung der Thatsache, daß der greise Dichter die thatsächlich erste Bühnendarstellung seines Lebenswerkes in Braunschweig, die 3 Jahre vor seinem Tod stattfand, in keiner Weise begünstigt hat. Ja, wir werden gleich auf ein Zeugnis stoßen, welches eher die Ansicht zuläßt, daß Goethe der Aufführung ein Hindernis in den Weg legen wollte.

Scheidet somit der Autor als Veranlasser des uns beschäftigenden denkwürdigen Theaterabends gänzlich aus, so wird nun in den meisten Darstellungen die eigentliche Initiative nicht Klingemann, sondern dem Herzog Karl zugeschrieben. Diese Version stützt sich in der Hauptsache auf die genannten „Denkwürdigkeiten" von F. L. Schmidt, in denen folgendes erzählt wird[1]): Der Umstand, daß Klingemanns Schauspiel „Faust" fortwährend auf dem Hoftheater zur Aufführung gekommen, der Goethesche „Faust" aber von ersterem für unaufführbar erklärt worden sei, habe den Herzog Karl zu sarkastischen Neckereien seinem

[1]) Schmidt, F. L., a. a. O. Bd. II, S. 181 ff.

„Generaldirektor" gegenüber veranlaßt. Als diese kein Ende genommen hätten, habe Klingemann halb in Verzweiflung das Buch des Goethischen „Faust" genommen, zusammengestrichen und zur Aufführung gebracht, „im Innersten seines Herzens überzeugt" — wie Schmidt sagt —, „daß sein eigenes Stück vorgezogen und die Goethesche Dichtung abgelehnt würde."

Dieser Darstellung ist entgegen zu halten, daß ihre Voraussetzung unrichtig ist. Bei Betrachtung des Spielplanes kann von häufigen Aufführungen des Klingemannschen Dramas keine Rede sein. In dem fraglichen Theaterjahre 1828/29 erscheint es nur ein einziges Mal auf dem Repertoire, in dem vorhergehenden 1827/28 überhaupt nicht und nur das diesem wieder vorausgehende erste Hoftheaterjahr 1826/27 verzeichnet zwei Aufführungen. Es war also zur Zeit der Aufführung des Goetheschen „Faust" drei Jahre her, daß das gleichnamige Stück Klingemanns eine Wiederholnng erfahren hatte. Zu der sog. „sarkastischen Neckerei" des Herzogs lag also gar kein Grund vor. Im Gegenteil versichert der bei der Quellenangabe genannte Oberhofmarschall von Lübeck, der der ganzen Entwickelung der Dinge am nächsten stand, daß auch diese wenigen Aufführungen des Klingemannschen Schauspiels immer nur auf ausdrücklichen Wunsch des Herzogs stattgefunden hätten [1]).

Eine andere viel benutzte Quelle ist der genannte Artikel von W. Marr in der „Gartenlaube" 1875. Dieser Aufsatz kann insofern auf größere Glaubwürdigkeit Anspruch machen, als er mittelbar von einem an der Aufführung Beteiligten herrührt. Der Verfasser des Artikels ist nämlich der Sohn des von uns schon genannten Charakterdarstellers Heinrich Marr, der bei der ersten Aufführung die Rolle des Mephisto spielte. Nach den Erzählungen seines Vaters also berichtet Marr folgendes: Gelegentlich einer Aufführung des Klingemannschen „Faust" am 31. Oktober 1828 habe der Dichter und Direktor die Artigkeiten, die ihm Herzog Karl über sein Drama gesagt habe, bescheidentlich mit den Worten abgewehrt: „Durchlaucht, es ist kein Goethescher Faust". Der hohe Herr habe bei dieser Gelegenheit zum ersten Male von der Dichtung erfahren, zugleich aber auch den strikten Befehl erteilt, das Stück einmal zu geben. Alle Einwände Klinge-

---

[1]) Braunschweiger Anzeigen, 2. Novbr. 1887.

manns, das Werk sei nicht bühnenfähig, seien fruchtlos geblieben; der Herzog habe sich das Buch ins Schloß schicken lassen, das bald darauf mit der Randbemerkung zurückgekommen sei: „Wird aufgeführt, Karl". In seiner Ratlosigkeit habe sich nun der Generaldirektor an Goethe gewandt mit der Bitte, ihm für die Inszenierung seines Werkes einige Winke zu geben. Die Antwort, die nach 14 Tagen eingetroffen sei, soll nach W. Marr, der den Brief selbst gelesen haben will, wörtlich so gelautet haben: „Ew. Wohlgeboren! Die Antwort auf ihr Schreiben vom 4. Nov., daß meine Werke im Druck erschienen und Gemeingut des Publikums geworden sind. Ich füge hinzu, daß ich mich seit langer Zeit gar nicht mehr um das Theater bekümmere, machen Sie daher mit meinem Faust was Sie wollen. von Goethe." Somit habe sich Klingemann bei der Bühneneinrichtung der Tragödie ganz auf sich allein angewiesen gesehen.

Schon Creizenach spricht diesem Berichte gegenüber den Verdacht aus, daß er der anekdotischen Abrundung zu liebe in einigen Punkten wenigstens von der Wahrheit abweichen werde und verweist auf den genannten Artikel Klingemanns im Braunschweiger Mitternachtsblatt. „Einige Andeutungen über Goethes „Faust" 2c.", aus dessen ganzem Ton und Fassung er schließt, daß der Bühnenleiter den Plan „lange und reichlich erwogen haben müsse"[1]. Diese von Creizenach vermutungsweise ausgesprochene Ansicht wird bestätigt durch die erwähnten Lübeckschen Memoiren, die für die Vorgeschichte der Aufführung als die zuverlässigste Quelle bezeichnet werden müssen, denn es sind die Aufzeichnungen eines Mannes, der dem in Rede stehenden Vorgang weit näher stand als die bisher citierten Gewährsmänner. Lübeck also erzählt, Klingemann habe sich trotz seines eigenen „Faust" schon lange mit dem Gedanken getragen, auch den Goetheschen auf die Bühne zu bringen und sei daher „der Aufforderung des Herzogs mit Lust und Liebe nachgekommen"[2]. Die Thatsache also, daß Herzog Karl den Anstoß zu der denkwürdigen Vorstellung gegeben hat, bleibt bestehen, nur ist die Rolle Klingemanns nach dieser Version eine andere und eine der Bedeutung des Mannes mehr entsprechende. Es steht nichts im Wege anzunehmen, daß der Dramaturg die An-

[1] Creizenach, a. a. O. S. 30.
[2] s. S. 46 Anm.

sicht von der Unaufführbarkeit des Goetheschen Gedichtes, die vor 14 Jahren von ihm ausgesprochen worden war, inzwischen geändert hatte. Jedenfalls ist es undenkbar, daß er ein Stück, von dem er nach F. L. Schmidt die sichere Erwartung eines Mißerfolges gehabt hätte, mit der Sorgfalt und Liebe inszeniert haben sollte, wie er es thatsächlich gethan hat und wie wir im folgenden sehen werden. Eine nähere Betrachtung der Bühnenfassung, in der die unsterbliche Tragödie zum ersten Male über das Theater ging, ist auch insofern von Interesse, als dank der ungeheuren Macht, die die Tradition im Bühnenwesen ausübt, manche Züge dieser Einrichtung sich bis heute auf dem Theater erhalten haben.

Klingemann teilte das Werk, das nach der Niederschrift des Dichters bekanntlich nicht in Akte, sondern nur in einzelnen Szenen zerfällt, in „sechs Abteilungen" ein, eine Bezeichnung, welche das Soufflierbuch und der Zettel gebrauchen. Zum ersten Male fiel der Vorhang nach der ersten Szene zwischen Faust und Mephistopheles. Die zweite Abteilung besteht aus der Paktszene, der Schülerszene und der in Auerbachskeller. Die dritte Abteilung beginnt mit der Hexenküche; es folgen die Auftritte: „Straße" (Faust, Margarethe), „Abend" („Ein kleines reinliches Zimmer"), „Spaziergang", „Der Nachbarin Haus"; den Schluß macht die zweite Straßenszene „Faust-Mephistopheles". Die vierte Abteilung bringt die erste Gartenszene „Wald und Höhle" und schließt mit der zweiten Gartenszene (dem sog. „Religionsgespräch"). Die fünfte Abteilung wird eröffnet durch den Monolog Gretchens vor dem Bild der Mater dolorosa; es schließt sich an die Szene mit dem „bösen Geist" und hierauf die Valentinszene, die den Schluß dieser Abteilung bildet. Mit Übergehung der „Walpurgisnacht" folgt dann die letzte Abteilung der Tragödie; sie hat nur mehr zwei Auftritte zu bringen: die Szene „Trüber Tag, Feld" und die Kerkerszene.

Die Bezeichnung „Abteilung" ist nicht viel mehr als ein Verlegenheitsausdruck, denn der Vorhang fällt nicht etwa da, wo offensichtlich nach dem Gang der Handlung ein Zeitintervall eintritt, wie z. B. nach der Hexenküche, sondern nach den Auftritten, nach welchen ein größerer szenischer Umbau nötig war, den eine einfache Verwandlung — der sog. Zwischenvorhang war zu jener Zeit noch unbekannt — nicht ersetzen konnte. Auf diesen rein theatertechnischen Gesichtspunkt, nach dem die sog. „kurze" und

„lange" Bühne stets wechselt, näher einzugehen, ist hier nicht der Ort. Wir müssen aber feststellen, daß Klingemann bei dieser Äußerlichkeit von dem Bestreben geleitet wurde, Zeit zu gewinnen, und dazu einen sehr beachtenswerten Grund hatte. Er gab nämlich den ersten Teil mit annähernder Vollständigkeit und ließ nur diejenigen Szenen fallen, denen sich unüberwindliche technische Schwierigkeiten entgegenstellten, wie die „Walpurgisnacht", oder solche, die ihrer ganzen Natur nach zur Bühnendarstellung ungeeignet erscheinen mußten, wie die beiden Vorspiele. In der Tragödie selbst entfernte er von ganzen Auftritten nur die Brunnenszene und — ein Strich freilich, der uns heute beinahe grausam erscheint — den lyrischen Monolog Gretchens „Meine Ruh ist hin". Diese Stelle, die im Text des Dichters bekanntlich eine Szene für sich bildet, wußte Klingemann in seiner Bühneneinrichtung absolut nicht unterzubringen. Offenbar schien es ihm zu sehr gegen alle Theatertradition zu sein, eine Szene, die nur aus wenigen Versen besteht, abgeschlossen für sich auf die Bühne zu bringen; andererseits konnte er sich aber auch nicht zu dem heute allgemein üblichen Ausfluchtsmittel entschließen, unmittelbar auf diesen Monolog das sog. Religionsgespräch folgen zu lassen, was bei dem Fehlen eines jeglichen Übergangs stets sehr gezwungen wirkt. Im Gegensatz hierzu ließ der Bühnenleiter aber zwei Auftritte stehen, die späterhin fast regelmäßig übergangen worden sind, die Szene „Wald und Höhle" und die Prosapartie: „Trüber Tag, Feld". Ebenso erlaubte er sich innerhalb der einzelnen Auftritte nur sehr wenige Kürzungen. Verhältnismäßig am stärksten ist von diesen noch der „Osterspaziergang" betroffen worden. Die Zahl der Handwerksburschen ist von fünf auf drei reduziert; der Bettler mit seinem Lied blieb weg, ebenso die Bauernszene mit dem Lied: „Der Schäfer putzte sich zum Tanz". Am Schluß des ersten Auftritts erschien Klingemann der Chor der Jünger und Engel offenbar undramatisch, er läßt die Szene endigen mit dem Satze Fausts „die Thräne quillt rc." und schreibt dann „nachtönende Musik" vor. Ebenso fiel der Gesang der Geister bei der Abschließung des Paktes zwischen Faust und Mephistopheles weg, und bei der Einschläferung ersetzte ihn Klingemann durch einen „allegorischen Tanz", wie sich die Regienotiz ausdrückt. In dem Dialog zwischen Faust und Wagner ist Alles gestrichen, was das Erscheinen des Pudels auf dem Theater voraussetzt. Mit den Worten Fausts „der Kreis

ist eng, schon ist er nah“ schließt dieser Auftritt. Von ähnlichem Gesichtspunkte sind in der „Hexenküche“ die Meerkatzen gänzlich eliminiert; sprechende Tiere auf die Bühne zu bringen, riskierte Klingemann offenbar nicht. Im übrigen aber ging der 1. Teil des „Faust“, so wie ihn Goethe geschrieben, in Szene, und es ist in Hinblick auf den heutigen Theatergebrauch bemerkenswert, daß der erste Monolog des Helden ohne die geringste Auslassung gesprochen wurde.

Größere Freiheit aber als in der Behandlung des Textes erlaubte sich der Dramaturg und mußte sich erlauben in der szenischen Einrichtung. So gab er zwei Auftritten einen anderen Schauplatz als den vom Dichter vorgeschriebenen, um sie mit der folgenden bezw. vorgehenden Szene zusammenziehen zu können. Einmal brachte er das vorgeschriebene Gartenhäuschen, in das sich Gretchen verstecken soll, nicht auf die Bühne, sondern ließ diese Szene im Freien weiterspielen. Die Regienotiz bestimmt an dieser Stelle: „Margarethe springt herbei, versteckt sich hinter einen Baum und hält die Fingerspitzen an die Lippen. Gleich darauf: Faust“. Der hinzutretende Mephisto erhält statt der Goetheschen Anordnung: „Klopft an“, von Klingemann die Anweisung „sich zu räuspern“. Dann verlegte er den Monolog Gretchens vor dem Andachtsbild der mater dolorosa aus dem von Goethe vorgeschriebenen Zwingergraben in die Kirche selbst. Diese Änderung hängt zusammen mit einem einschneidenden Eingriff, den er sich in den organischen Zusammenhang des Dramas erlaubte. Es betrifft die Valentinszene, der er eine andere Stelle anwies, als der Dichter ihr gegeben hat. Im Goetheschen Text folgt sie bekanntlich auf den eben erwähnten Monolog Gretchens. Diesem aber, den Klingemann, wie gesagt, in den Dom verlegt, schloß er unmittelbar die Szene mit dem „bösen Geist“ an und ließ hierauf erst die Valentinszene folgen. Natürlich mußten dann die Worte des „bösen Geistes“: „Auf Deiner Schwelle wessen Blut“ gestrichen werden. Über die Berechtigung dieser Änderung läßt sich streiten, von bühnentechnischem Standpunkt aus hatte sie, abgesehen davon, daß ein Dekorationswechsel erspart wurde, jedenfalls den Vorzug, daß der dramatischste Auftritt der ganzen Dichtung, die Valentinszene, auf diese Weise an den Schluß der Klingemannschen 5. Abteilung gerückt war und einen wirkungsvollen Aktschluß abgab.

Von den Regieanordnungen, die Klingemann im einzelnen

getroffen hat, sind einige von besonderem Interesse dadurch, daß sie für die Stellung der Bühne zu bestimmten Kontroversen im Texte entscheidend geworden sind und dadurch auch die populäre Auffassung in diesen Punkten zweifellos bestimmt haben. Um hier einmal mit dem Ende zu beginnen, so wird in weiteren Kreisen stets mit voller Überzeugung ausgesprochen werden, daß Gretchen am Schluß der Tragödie stirbt. Eine nähere Betrachtung indes zeigt, daß hiervon im Text selbst nicht das Geringste enthalten ist. Die Worte des Mephisto „Sie ist gerichtet" und die „Stimme von oben: Ist gerettet" können nicht auf den eingetretenen Tod Gretchens bezogen werden, denn es folgt noch die „Stimme, von innen verhallend: „„Heinrich, Heinrich!"""", die doch zweifellos ihr noch zuzuschreiben ist. Ebensowenig findet sich eine auf das Sterben Gretchens bezügliche szenische Bemerkung Goethes. Nichts destoweniger wird man freilich aus inneren Gründen H. Düssel[1]) beipflichten, der den letzten Ruf des Mädchens als den einer Sterbenden bezeichnet. Daß aber diese Auffassung so allgemein ist und sich gegen sie kaum je ein Zweifel erhebt, ist in erster Linie dem Braunschweiger Bühnenleiter zu verdanken, der in dem Buche, nach welchem die erste Aufführung des Dramas vor sich ging, den Worten „Heinrich, Heinrich" die ausdrückliche Regienotiz beifügte: „sinkt sterbend nieder" und damit den Bühnengebrauch für alle Zeiten bestimmt hat.

Ein ähnliches Glück hat Klingemann damit gehabt, daß er die „lustigen Gesellen" Frosch, Siebel, Brander und Altmeyer auf dem Zettel als „Studenten" bezeichnete. Goethe hat bekanntlich dem Gedicht kein Personenverzeichnis vorangestellt. Dieses mußte sich also der Dramaturg selbst herstellen, und er hielt es, was die erwähnte Personengruppe anbelangt, für passender und der Bühnenkonvention mehr entsprechend den „lustigen Gesellen" eine gesellschaftliche Stellung zuzuweisen, als ihnen die ganz allgemeine Bezeichnung zu belassen, die ihnen der Dichter gegeben hatte. Daß auch diese Auffassung so populär geworden ist und heute jedermann von den „Studenten" im Faust spricht, ist nicht auf Rechnung gelehrter Auslegungen zu setzen, sondern rührt wieder von dem von Klingemann begründeten Bühnengebrauch her. Um hier eine gleichfalls das Personenverzeichnis betreffende Erörterung

---

[1]) Düssel, H., „Würdigung des Goetheschen Faust" S. 40.

anzuschließen, so wird an verschiedenen Stellen, u. a. auch von Enslin[1]) als besonders merkwürdig erwähnt, daß auf dem Zettel der ersten Faust-Aufführung „eine alte Wahrsagerin“ figuriert habe, und zwar liest sich diese Bemerkung, als ob Klingemann sich mit dieser Gestalt so etwas wie eine Einlage gestattet hätte. Hier wird eben gänzlich übersehen, daß das Personenverzeichnis überhaupt Klingemanns Werk war und die „alte Wahrsagerin“ nichts weiter ist als die „Alte“ im Osterspaziergang, die nach dem Gespräch der Bürgermädchen ja in der That sich mit Zukunftsdeutungen befaßt. Wenn nun in den betreffenden Darstellungen weiter gesagt ist, diese Figur sei auch auf dem Zettel der zweiten Aufführung weggefallen, so entspricht dies der Thatsache, hat aber seinen Grund nur darin, daß bei der Wiederholung des Stückes überhaupt größere Kürzungen vorgenommen wurden und unter anderem auch die ganze die „Alte“ betreffende Partie im Osterspaziergang wegfiel. — Die anderen Einzelheiten der Bühneneinrichtung sind weniger von Bedeutung, bemerkenswert ist nur noch, daß Klingemann die Worte am Schluß des Gedichtes „Ist gerettet“, die nach Goethe von einer unsichtbaren „Stimme von oben“ kommen sollen, durch einen niederschwebenden Cherub sprechen ließ.

Auf die Einstudierung des Werkes verwandte Klingemann die größte Sorgfalt. Bereits am 1. November 1828, also 3 Monate vor dem Termine der Aufführung, waren die Vorarbeiten in vollem Gange[2]). Auch die Nebenrollen wurden, soweit dies thunlich war, mit ersten Kräften besetzt, und die kleine Rolle des bösen Geistes z. B. einem Darsteller zugeteilt, der sonst in ersten Heldenrollen thätig war[3]). Geradezu für eine liebevolle Hingebung aber an die Goethesche Dichtung spricht die interessante Thatsache, daß Klingemann zur Herstellung der einzelnen szenischen Bilder die von M. Retsch zu dem Gedicht gezeichneten „Umrisse“ benutzte, die ein Jahr vorher, 1828, in dritter Auflage bei Cotta erschienen waren. Wie der betr. Zeitungs-Referent, der dieses Faktum berichtet[4]), schreibt, seien im Laufe des Spieles, „ohne steif und vorbereitet zu erscheinen“, stets diese Bilder

---

1) Enslin, a. a. O. S. 37.

2) Dresdener Abendzeitung Jahrg. 1828, Nr. 276.

3) 4) Dresdener Abendzeitung Jahrg. 1829, Nr. 24.

erschienen, zur freudigen Überraschung derer, die sie gekannt hätten.

Was die Wirkung anbetrifft, die der denkwürdige Theaterabend auf das Publikum ausgeübt hat, so glaubt A. Enslin, daß dokumentarische Zeugnisse in Form von Zeitungsberichten überhaupt nicht vorlägen[1]). W. Creizenach verweist[2]) auf das damals in Braunschweig erscheinende, von Müllner begründete „Mitternachtsblatt für gebildete Stände", das den Erfolg der Vorstellung „sehr gut" nennt. Der betr. Kritiker urteilt über den Darsteller des „Faust" Eduard Schütz ziemlich abfällig, während der Vertreter des Mephisto, Heinrich Marr, von ihm viel Lob erhält[3]). Gar keine Beachtung hat bis jetzt die eingehende Besprechung gefunden, die sich in Nr. 29 der von Th. Hell (Winkler) herausgegebenen Dresdener „Abend-Zeitung" vom 29. Januar 1829 findet. Der mit „R" unterzeichnete Referent schreibt von einem „gedrängt vollen Hause" und nennt den Erfolg der Vorstellung „glänzend". „Wie unrichtig", fährt er fort, „ist die Behauptung, eine Aufführung des Gedichtes sei unmöglich, wir prophezeien mit voller Überzeugung, daß Goethes Meisterwerk noch viele hundert Darstellungen erleben wird." — Ehe der Kritiker auf die Besprechung der darstellerischen

---

[1]) Enslin, a. a. O. S. 37.

[2]) Creizenach, a. a. O. S. 33.

[3]) An diese erste Darstellung des Mephisto knüpft sich eine, u. a. auch von Creizenach (a. a. O. S. 33) erwähnte Anekdote, die, wenn sie in ihrem ganzen Umfange wahr wäre, auf die Direktionsführung Klingemanns ein sehr eigentümliches Licht werfen würde. Es wird nämlich erzählt, Marr habe, um sich einen virtuosenhaften Trick zu schaffen, an einer Stelle den Dichter „verbessert" und nach Abgang des Schülers gesagt: „Dir wird gewiß einmal bei deiner Gottähnlichkeit bange, — bange, — bange!" — Daß derartiges auf der Braunschweiger Bühne unter der Direktion Klingemanns vorgekommen sein sollte, ist durchaus anzuzweifeln. Einmal ist es im höchsten Grade unwahrscheinlich, daß der genannte Schauspieler hier den Klingemannschen Theatergesetzen, nach denen jegliches unangemeldete Extemporieren streng verboten war (gesetzliche Verordnungen § 23), bewußt entgegengehandelt haben sollte, völlig ausgeschlossen aber, daß Klingemann bei seiner pietätvollen Behandlung der Goetheschen Dichtung vorher seine Zustimmung zu dieser „Verbesserung" gegeben haben sollte. Daß Marr als Mephisto die Stelle zuweilen wirklich so gesprochen hat, kann trotzdem auf Wahrheit beruhen. Es wird aber nicht in Braunschweig gewesen sein, sondern bei Gelegenheit seiner späteren zahllosen Gastspiele, auf denen er nach dem Zeugnis seines Sohnes stets die Rolle spielte. (Marr, Wilh. a. a. O. S. 694.)

Leistungen eingeht, dankt er im Namen des Publikums „dem würdigen Generaldirektor Klingemann, der mit wahrer Selbstverleugnung uns diesen Hochgenuß verschafft hat". „Wie glücklich", ruft er aus, „kann sich eine Bühne schätzen, die einen so bedeutenden Mann zum Führer hat." Im Gegensatz zu dem Rezensenten des „Mitternachtsblattes" überschüttet er den Darsteller des Faust mit Lob. Er sagt: „Den Faust gab Herr Schütz. Obgleich wir immer den sinnigen Künstler in ihm schätzen, so haben wir ihm doch dieses großartige Auffassungsvermögen nicht zugetraut; er löste seine schwere Aufgabe mit Meisterschaft. Der Übergang aus dem düstern Mönchsleben ins heitere Getriebe gewöhnlicher Lebensverhältnisse war ganz vortrefflich von ihm berechnet, hier kann der Darsteller leicht scheitern, indem er mit der Maske auch den Charakter abwirft und ein anderer wird; doch hat Herr Schütz diese Klippe glücklich umschifft, er blieb Faust. Unerschöpflich war seine Kraft bis zum Schlusse." Von Marr als Mephisto wird gesagt, daß er den bedeutenden Ruf, den er sich schon erworben, durch diese Darstellung glänzend gerechtfertigt habe; besonders wird auf die große Wirkung hingewiesen, die der Künstler mit der Schülerszene erreicht habe. Das „Gretchen" der Mad. Berger nennt der Kritiker „ein liebliches Gebilde voll Anmut und Innigkeit"; doch wirft er ihr für die Kerkerszene „Mangel an tragischer Kraft" vor. Über Klingemanns Gemahlin, die ganz im Gegensatz zu ihrem Fache, welches das der Heroinen war, die erste Darstellerin der Marthe Schwertdlein gewesen ist, urteilt er: „Auch unsern Dank verdient Mad. Klingemann, die aus Achtung für das Meisterwerk die Rolle der alten Nachbarin übernommen hatte und sie höchst ergötzlich ganz im Sinne des Dichters gab." Zum Schluß wird der szenischen Anordnung ein besonderes Lob erteilt und erwähnt, daß speziell die Studentenszene sehr wirkungsvoll arrangiert gewesen sei.

Da, wie wir gesehen haben, Klingemann verhältnismäßig nur wenig Kürzungen vorgenommen hatte, war die Vorstellung denn auch von ungewöhnlich langer Dauer. Auf der ersten Seite des Soufflierbuches ist die Spielzeit jeder Abteilung genau nach Minuten eingetragen, und als Summe ergiebt sich, daß das bloße Spiel 3 Stunden und 34 Minuten in Anspruch nahm. Nimmt man die 5 Zwischenakte hinzu, so hat also der Theaterabend über 4 Stunden gedauert. Dies scheint den guten Braunschweigern

selbst für die Darstellung des Goetheschen Wunderwerkes zu viel gewesen zu sein, denn der Zettel der zweiten Aufführung, die am 3. Februar 1829 stattfand, trägt den Vermerk „Noch bedeutend abgekürzt". Die Striche, die der Text zu dieser Aufführung erfahren hat, sind aus dem betr. Buche nicht mehr zu ersehen, da sie sich mit solchen jüngeren Datums durchqueren; einer jedoch, der sich aus dem Vergleich der beiden Theaterzettel ergiebt, wurde auf einer der vorgehenden Seiten namhaft gemacht.

Weitere Wiederholungen des Dramas wurden für die nächste Zeit dadurch unmöglich gemacht, daß der Darsteller des Faust, Ed. Schütz, das Braunschweiger Engagement verließ, und es Klingemann an einem passenden Ersatz fehlte[1]). So fand die 3. Aufführung erst am 15. November 1829 statt, und zwar mit dem bekannten Heldenspieler W. Kunst in der Titelrolle[2]). Aber auch dieser, der zwar zu seiner Zeit einen außerordentlichen Ruf genoß, war seiner Aufgabe nicht gewachsen, schon allein aus dem Grunde, weil er nach seinem eigenen Geständnis die Rolle „nie lernen konnte"[3]). Infolgedessen unterblieben weitere Aufführungen bis zum Jahre 1831, wo Schütz wieder in das Braunschweiger Engagement trat, und die Tragödie wieder auf dem Spielplan erscheint[4]).

Die erfolgreiche Bühnendarstellung einer bisher allgemein als Buchdrama betrachteten Dichtung konnte natürlich auf die anderen deutschen Bühnen nicht ohne Wirkung bleiben. Klingemann, der, wie schon bemerkt wurde, auch im Punkte seiner dichterischen Produktion das ökonomische Interesse nicht außer Acht ließ, bot seinen Kollegen bereitwilligst die Hand zur Nachfolge und erließ in Nr. 28 der Dresdener Abend-Zeitung vom 2. Februar 1829 folgendes Inserat:

„Theater Anzeige.

Faust, von Goethe, Tragödie in sechs Akten, für die Dar-

---

[1]) Enslin, a. a. O. S. 40. [2]) Theaterzettel.

[3]) Ja selbst als das Goethe'sche Gedicht ein feststehendes Repertoirestück der deutschen Bühne geworden war, blieb Kunst auf seinen Gastspielen, die sich über ganz Deutschland und Oesterreich erstreckten, dem Klingemann'schen „Faust" treu und trug so nicht wenig dazu bei, daß dieser noch Jahrzehnte lang dem Goethe'schen erfolgreich Konkurrenz machte. (Starke, G., „Wie Goethes Faust auf die Bühne kam". Braunschweiger Anzeigen 26. August 1894). [4]) s. Anm. 1.

stellung redigiert. — Von diesem Stück, welches auf dem Hoftheater zu Braunschweig soeben mit dem entschiedensten Erfolg auf die Bühne gebracht wurde, ist das genau eingerichtete Buch nebst der dazu gehörigen Partitur in korrekten Abschriften gegen ein an die dortige Direktion portofrei einzusendendes Äquivalent von 5 Friedrichsdor zu erhalten."

Die erste Bühne, die von der Klingemannschen Offerte Gebrauch machte, war Hannover. Dort ging am 8. Juni 1829 das Drama nach der Braunschweiger Einrichtung in Szene[1]). Es folgten am 28. August, aus Anlaß des 80jährigen Geburtstages des Dichters, Dresden, Leipzig, Frankfurt a. M. und endlich Weimar. An letzterer Stelle hatte man sich allerdings schon längere Zeit mit dem Plane getragen, den „Faust" auf die Bühne zu bringen, die Ausführung aber ist durch den erfolgreichen Vorgang des Braunschweiger Dramaturgen jedenfalls erheblich mit bestimmt worden. Bemerkenswert ist, daß der greise Dichterfürst selbst die Klingemannsche Bühnenbearbeitung seines Lebenswerkes acceptierte[2]). Auch an den meisten anderen Bühnen übernahm man die Braunschweiger Einrichtung, für deren Verbreitung auch der Umstand beitrug, daß Marr und Schütz, die ersten Darsteller der zwei Hauptrollen, an vielen Orten zusammen in dem für das Theater gewonnenen Stücke gastierten[3]). Noch aus dem Jahre 1875 schreibt der Sohn des ersteren in dem im Eingange dieses Kapitels besprochenen Artikel, daß die Klingemannsche Bearbeitung an allen Bühnen feststehe und meint zum Schluß ironisch: „Klingemanns Verdienste um die Inszenierung werden noch heute an vielen Bühnen dadurch geehrt, daß man seinen Namen auf dem Zettel unsichtbar bleiben läßt, während der Name des zeitweiligen Regisseurs mit fetter Schrift sich wichtig macht"[4]).

Klingemanns letzte Lebensjahre.

Um auf die Weiterentwicklung der Verhältnisse am Braunschweiger Hoftheater und Klingemanns Einwirkung auf dieselben zurückzukommen, so ist die erste Aufführung von Goethes „Faust",

---

1) 2) } Schmidt, a. a. O. I, S. 182, Creizenach, a. a. O. S. 34.

3) 4) } Marr, Wilh., a. a. O. S. 694.

wie sie die bedeutendste dramaturgische That des Bühnenleiters war, auch die letzte, die von ihm in Betracht kommt. Wohl verzeichnet das Repertoire unter dem Gestrüpp der öden Possen und ephemeren Lustspiele, die, dem Geschmack des obersten Gebieters entsprechend, einander ablösen, auch die Aufführungen von ernsten Kunstwerken, aber es sind nur Wiederholungen aus dem früheren Spielplan. Die Initiative des Dramaturgen ist durch die unerquicklichen Verhältnisse, die wir kennen gelernt haben, vollständig lahm gelegt. „Der Meister war theatermüde geworden", erzählt der Schauspieler Marr [1]). Nichtsdestoweniger scheint er dem Duodeztyrannen auf die Dauer doch noch unbequem geworden zu sein, denn dieser soll seine Enthebung von dem Posten eines Generaldirektors und seine Versetzung an das Collegium Carolinum als Dozent verfügt haben [2]). Der Vollziehung dieses ihm zugedachten Berufswechsels wurde Klingemann jedoch dadurch enthoben, daß der 6. September 1830 einen großen Umschwung in den politischen Verhältnissen des Herzogtums brachte. Am Abend dieses Tages brach, während im Theater Rossinis „Othello" gegeben wurde [3]), eine gegen den Despoten gerichtete Volksrevolte los, die diesen veranlaßte, schleunigst und auf nimmerwiedersehen sein Land zu verlassen [4]). Der Nachfolger in der Regierung,

[1]) s. S. 35 Anm. 4.

[2]) Diese Angabe, die E. Devrient (a. a. O. S. 97) über das Verhältnis Klingemans zu der Braunschweiger Lehranstalt giebt, scheint allein der Thatsache zu entsprechen. Glaser (a. a. O. S. 89) und Goedeke (a. a. O. Bd. IV, S. 440) lassen ihn bereits vom Jahre 1828 ab dort angestellt sein; noch weiter geht hierin Koberstein (Grundriß der Geschichte der deutschen Nationallitteratur Bd. IV, S. 672), der die dramaturgische Laufbahn Klingemanns auf ein einziges Jahr reduziert und ihn seine ganze übrige Lebenszeit als Professor am Carolinum fungieren läßt. Daß diese letztere Bemerkung ein großer Irrtum ist, wird durch die ganze vorliegende Arbeit bewiesen; aber auch was die Angabe Glasers und Goedekes betrifft, so hat Klingemann niemals auch nur auf kurze Zeit eine Lehrthätigkeit an der in Rede stehenden Anstalt ausgeübt. Abgesehen davon, daß er, wie wir sahen, bei Gelegenheit der Faust-Aufführung im Jahre 1829 ausdrücklich von Zeitgenossen als Generaldirektor des Hoftheaters genannt wird, findet sich sein Name weder in den Dozentenverzeichnissen noch in den in Betracht kommenden Akten des Carolinums; eine Thatsache, deren Feststellung ich der Güte des Herrn Rechnungsrat Zaeger in Braunschweig verdanke, der die Liebenswürdigkeit hatte, die betr. Urkunden daraufhin durchzusehen. [3]) Bauer, C., a. a. O. S. 332.

[4]) Treitschke, H. G. v., Deutsche Geschichte im 19. Jahrh. Bd. 4, S. 103.

Herzog Wilhelm, hob zwar den Klingemann betreffenden Erlaß seines Bruders auf, leider aber war es zu spät, daß dieser von neuem eine fruchtbringende Theaterthätigkeit hätte entfalten können, denn nur wenige Monate darauf sollte er von der Bühne des Lebens abgerufen werden. Am 25. Januar 1831 machte ein Lungenschlag seinem Leben ein Ende[1]).

Der frühere Registrator, der sich im Leben den Theaterleuten zugesellt hatte, sollte auch nach seinem Tode deren Geschick teilen. Das Andenken wenigstens, das die Stadt Braunschweig Klingemann zu teil werden ließ, macht das Schillersche Wort von dem Nachruhm des Mimen auch auf ihn anwendbar. Sein Grab auf dem Domkirchhof in Braunschweig war lange Zeit verwahrlost und vergessen. Ein schiefes Kreuz mit einer unleserlich gewordenen Inschrift war das Erinnerungszeichen an den Mann, der für die Pflege der dramatischen Kunst in seiner Vaterstadt Großes geleistet hatte. Erst in allerjüngster Zeit, im Jahre 1894, ließ auf Anregung von verschiedenen Seiten der zeitige Intendant des Hoftheaters, Freiherr von Wangenheim, eine würdige Ausstattung der Ruhestätte des Dichters und Dramaturgen vornehmen[2]).

[1]) Devrient, Ed., a. a. O. V, S. 96.

[2]) Braunschweiger Anzeigen 14. September 1894.

2. Teil.

Klingemann als dramaturgischer Theoretiker.

I.

Über das Wesen des Dramas.

Klingemann hat seine Theorien über das Wesen des Dramas nicht in einem systematischen Zusammenhang dargestellt, sondern einzelne Gegenstände der Dramaturgie zu verschiedener Zeit und an verschiedenen Stellen erörtert. Es kommen hier einige in der „Zeitung für die elegante Welt" enthaltene Aufsätze in Betracht, die Vorrede zu seinem 1808 erschienenen „Theater" und zahlreiche in seinem Reisetagebuch „Kunst und Natur" eingestreute Bemerkungen. Alle diese dramaturgischen Äußerungen tragen den Charakter des Gelegentlichen an sich und sind von den jeweiligen Zeitumständen bedingt; daher darf es nicht Wunder nehmen, wenn sie nicht aus einer einheitlichen Grundanschauung hervorgehen, sondern mehrmals von einem gänzlich veränderten Standpunkte des Verfassers Zeugnis ablegen. Sie müssen daher auch in der Reihe ihres Entstehens betrachtet werden.

In den Jahren 1797—1800 studierte Klingemann in Jena und trat dort dem Romantikerkreis der Gebrüder Schlegel, Tieck und Brentano nahe[1]). Ganz im Geiste der neuen Schule sind denn auch seine ersten dichterischen Produktionen (sein erster und einziger Roman führt den bezeichnenden Titel „Albano, der Lautenspieler"[2]), während die theoretischen Abhandlungen, die er in dieser Zeit veröffentlichte, jenen Zug nur teilweise erkennen lassen. In diesen zeigt er sich vielmehr als getreuer Schildträger des von ihm während seines ganzen Lebens enthusiastisch verehrten Schiller. Er ist Romantiker in dem Maße und in der Zeit, in der Schiller dieser Richtung Konzessionen macht („Jungfrau von Orleans"), aber ausgesprochener Klassizist nach Erscheinen der „Braut von

---

[1]) Allg. deutsche Biographie Bd. 16, S. 187, Art. „Klingemann" von J. Kürschner. [2]) Gödecke, a. a. O. Bd. VI, S. 141.

Messina". Nur etwas verbindet ihn ganz speziell mit der romantischen Schule: die ausgesprochene Gegnerschaft gegen den Nikolaiischen Geist der Vernünftelei in der ästhetischen Kritik, der sich damals in dem bekannten Garlieb Merkel verkörperte.

Beide Tendenzen, Parteinahme für Schiller und Kampf gegen die verspäteten Aufklärer, gehen einander über in Klingemanns Schrift: „Über Schillers Tragödie „die Jungfrau von Orleans", die er mit dem Untertitel „acht Briefe an einen Freund" im Jahre 1802 bald nach Erscheinen des Dramas herausgab. Gleich im Eingang unternimmt der Verfasser einen scharfen Vorstoß gegen Merkel und Konsorten. Er sieht diese schon im Geiste, wie sie ihrer Weise gemäß das Gedicht nach allen möglichen Rücksichten — psychologischen, moralischen, philosophischen und historischen — beurteilen, nur nicht von dem Gesichtspunkte, der für alle Dichtwerke der allein maßgebende ist, dem poetischen. Und doch, sagt der Dramaturg, ist bis jetzt kaum je eines erschienen, die alle anderen Betrachtungsweisen strenger ausschließt, als die „Jungfrau." Aber nicht nur vom Standpunkte der Poesie überhaupt will das Drama beurteilt werden, sondern, da der Dichter sein Werk eine „romantische" Tragödie genannt hat, dürfen im besonderen auch nur die Grundsätze der romantischen Poesie auf dasselbe angewandt werden, und es wäre nichts verkehrter, als mit Prinzipien, die aus dem antiken Drama abstrahiert sind, an die Schillersche Dichtung heranzutreten[1]).

Klingemann giebt nun im folgenden eine Analyse des Gegensatzes zwischen Antik und Romantisch, für die er die Priorität in Anspruch nimmt. Ausgehend von der Kantschen Unterscheidung von Bildhauerkunst und Malerei legt er dar, daß diese Differenz auch das Verhältnis von antiker und romantischer Dramatik bestimme. Denn die erstere habe das Wesen der Plastik als der vorherrschenden Kunst jener Weltepoche in sich aufgenommen, die moderne hingegen nähere sich der Malerei, der bildenden Kunst, die im Verlauf der Entwicklung die Plastik in der Vorherrschaft abgelöst habe. Das Wesen der Bildhauerkunst ist nach Kant Sinnenwahrheit, insofern die Gestalten, die im Raum vollendet und auf das Schärfste begrenzt sind, uns in die unmittelbare Nähe gerückt werden. Im Gegensatz hierzu geht die Malerei auf

[1]) Über Schillers Tragödie rc. S. 4—10.

den Sinnenschein aus; sie hüllt den Zauber der Farben um ihre Gegenstände, und alles ist uns in mildernde Ferne entrückt. Sie schafft Übergänge, von denen die Plastik nichts weiß, und in dem Farbenspiele löst sie schneidende Dissonanzen auf. In ihr ist mehr Ahnung als Wahrheit, mehr Ferne als Nähe. Ganz dieselben Momente bestimmen auch die Verschiedenheit der antiken und romantischen Dichtungsart. In der klassischen Poesie ist die Form scharf begrenzt und harmonisch vollendet, daher sind Klarheit und Ruhe die Wirkung auf den Betrachter. Die moderne Dichtung hingegen zeigt gerade ein Streben nach dem Unendlichen. Nach Analogie der Malerei bringt auch sie ein Medium zwischen ihre Gestalten; „das Reich der Farben ist unsichtbar in ihr fortgesetzt und Dissonanzen sucht auch sie durch ein Farbenspiel zu lösen. Sie giebt mehr Sinnenschein als Sinnenwahrheit, mehr Ahnung und Ferne als Bestimmtheit und Nähe.“

Daß diese Poesie in dem Wunderbaren ihr liebstes Kind sehen muß, geht aus der Sache selbst hervor, und so stellt sich uns die „Jungfrau von Orleans“ als romantisches Gedicht κατ' ἐξοχήν dar. Nun aber, ruft Klingemann aus, der gestrenge Kunstrichter Merkel! Wenn er schon die lyrische Partie in „Maria Stuart“ getadelt und besonders die Verwendung des Reimes in diesen Versen gerügt hat, „weil sie jegliche Täuschung verhinderten“ wie wird da erst das neueste Werk Schillers vor ihm bestehen! Nicht nur lyrische Stellen mit gereimtem Silbenmaß in Fülle, nein — horribile dictu — der Charakter der Heldin ist sogar übernatürlich, aus der Wirklichkeit heraus und zum Wunder erhoben. Wie kann der kluge Mann da noch getäuscht werden? Nun, diese ganze Frage, fährt der Verfasser fort, ist durch Goethes scharfsinniges Wort entschieden, „die Kunst soll nicht wahr scheinen, sondern den Schein des Wahren haben.“ — Denn, setzt Klingemann hinzu, und wir hören wieder deutlich den Schüler Kants sprechen, alle Kunst gründet sich auf Freiheit, und mit völliger Willkür geben wir uns dem schönen Scheine hin, der ja unsere eigene freie Schöpfung ist. Mögen und sollen wir sogar in der Wirklichkeit Vernunft und Aufklärung walten lassen und das Wunder negieren, im Reiche der Poesie glauben wir an dasselbe, weil wir hier nicht unserer Vernunft, sondern unserer

[1]) Über Schillers Tragödie ꝛc. S. 11—22.

Phantasie folgen, die fessellos durch die unendlichen Räume schwebt[1]).

Ein Streit aber der Phantasie und des Glaubens mit der nüchternen Vernunft ist nach Klingemann auch das Thema des Gedichtes, und der Kampf der Engländer und Franzosen ist nicht nur ein politischer, sondern muß auch von jenem Gesichtspunkt aus verstanden werden. Die Franzosen sind die Begeisterten für Religion und Poesie; die Engländer kämpfen erbittert für das Recht der Vernunft und, selbst geschlagen, strecken sie die Waffen nicht, ihr zu entsagen. Talbot stirbt für die Vernunft, und seinen letzten Atem verwendet er zu Worten des furchtbarsten Skeptezismus, wie er nur je ausgesprochen worden ist. Welch ein herrlicher Gegensatz hierzu der Tod der Jungfrau, der sich die Himmel öffnen, sie aufzunehmen[2]).

Was den Charakter der Heldin betrifft, führt der Dramaturg aus, so wäre es eine ärmliche Auffassung, ihn als den einer Schwärmerin zu bezeichnen. Ihr hat sich vielmehr das Göttliche offenbart, und darum ist sie im höchsten Sinne des Wortes be-geistert. Von ihrem ersten Erscheinen an hat die Gestalt etwas Erhabenes; aber ihre Erhabenheit steigert sich in der Szene mit Montgommery zur Furchtbarkeit, und sie scheint der Menschheit gänzlich entrückt zu sein. Der Dichter darf jedoch seine Gestalten nicht vollständig aus dem Kreis der Menschen herausheben, und wenn er sie nach einer Seite hin von uns entfernt hat, muß er sie nach einer anderen uns wieder nahe bringen. Dieser notwendigen künstlerischen Forderung kommt Schiller dadurch nach, daß er uns im Fortgang der Handlung die Jungfrau von dem mächtigsten Menschengefühl ergriffen zeigt, das das Herz bewegt: der Liebe. Jetzt ist sie wieder unser, von denselben irdischen Freuden und Schmerzen, von derselben Sehnsucht erfüllt. Und dieses Gefühl verläßt uns auch dann nicht, wenn wir Johanna ihre Leidenschaft bekämpfen und schließlich überwinden sehen. Die Liebe hat den Charakter mit uns versöhnt, aber sie zerstört ihn auch, und der Moment der höchsten Anmut ist zugleich der tragischste des ganzen Gedichtes. Johanna liebt, aber der, den sie liebt, ist der Feind ihres Vaterlandes, der Anführer der Eng-

---

1) Über Schillers Tragödie &c. S. 22—29.

2) Über Schillers Tragödie &c. S. 30—36.

länder. Der Geist weicht von Johanna, und das Schicksal kehrt sich gegen sie. Erst in der Verbannung und Einsamkeit erringt sie wieder die Kraft über sich selbst. Sie besiegt die zerstörende Leidenschaft, das Irdische löst sich wieder von ihr, und als eine Verklärte schwebt sie schließlich zum Himmel empor. „Sollten Sie — wendet sich Klingemann zum Schluß seiner Ausführungen an den Freund — noch ein profanes Urteil über diese Tragödie hören, so deuten Sie auf ihre poetische Vollendung hin und wenden dann jene Worte des Erzbischofs auch hier an: „Vor solcher göttlichen Beglaubigung muß jeder Zweifel irdischer Klugheit schweigen"[1]).

Zu dem dramaturgischen Programm Merkels und seines Anhangs gehörte, wie wir vorhin von Klingemann angeführt sahen, auch der Kampf gegen den Vers im Drama. Allerdings war dieser Streit von jenen nicht begonnen worden, sondern hatte in gewissem Sinne schon von Gottsched seinen Ausgang genommen, der in seiner „kritischen Dichtkunst" das metrische Silbenmaß im Drama für „verdrüßlich" erklärt[2]). Waren die nachfolgenden nach dieser Richtung zielenden Bestrebungen insofern zeitgemäß, als die Verdrängung des Alexandriners aus der deutschen Dramatik für die gedeihliche Entwickelung derselben durchaus notwendig war, so hatte sich bekanntlich mit der Einführung des 5füßigen Jambus in das Drama die Sachlage durchaus geändert, und nur eine platte Natürlichkeitsauffassung konnte noch gegen den Gebrauch des Verses überhaupt Front machen.

Von diesem Gesichtspunkte aus ist eine „Der Dichter" betitelte Travestie von Klingemann[3]) aufzufassen, welche die in Rede stehende Bewegung der verdienten Lächerlichkeit überliefert. Wir sehen in einem Dialog zwischen Apollo und einem Kritikus der Nikolai-Merkelschen Schule, mit Namen Theobald, wie dieser den Gott der Poesie nach seinen Grundsätzen zurechtstutzt. Apollo tritt mit der Lyra in der Hand auf und rezitiert Verse. Theobald beginnt nun sein Erziehungswerk folgendermaßen:

„Fürs erste lege diese steife Sprache ab; ich glaube, es sind Trimeter. Alles muß jetzt behende und natürlich sein; es versuchen es seit kurzer Zeit zwar einige Dichter, ihre Schauspiele in

---

[1]) Über Schillers Tragödie 2c. S. 36—41.

[2]) Koberstein, a. a. O. Bd. 4, S. 199.

[3]) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1803, Nr. 45.

Jamben zu schreiben, aber man liebt es doch im Ganzen nicht: Leichter Dialog, Prosa, das ist die Hauptsache, alles Prosa! Ich glaube, Ihr könnt gar nicht in Prosa reden?

Apollo: „Nur Harmonie beseelt der Dichtkunst hohes Werk. Vom Himmel wurde sie zu Euch herabgesandt.

Theobald: Das ist Mystik! womit wir nichts zu schaffen haben. Glaubt mir, mit solchen Ideen kommt man jetzt nicht durch. Ihr müßt klar und verständlich sein, daß Euch die Kinder in der Wiege begreifen. Wir machen jetzt solche erstaunliche Fortschritte in der Popularität, daß uns in kurzer Zeit vielleicht sogar die unvernünftigen Tiere verstehen lernen. Davon wußte man zu Eurer Zeit nichts. Folgt mir, ich meine es gut mit Euch. Versucht es nur auch mit der Prosa, es wird Euch nicht gereuen, u. s. w.

Auf Apollo machen die Ermahnungen zunächst noch wenig Eindruck, denn er entgegnet:

„Laßt sehen, wie weit es Eure Thorheit treibt!"

Aber der Kunstrichter sieht in dieser Antwort schon einen kleinen Schritt zur Besserung. „Es war wenigstens nur mehr ein fünffüßiger Jambus" ist der Sinn seiner folgenden Äußerungen, in denen das Wortspiel „Ich habe die Prosa gar lieb, merke auch, daß ich ganz für sie geschaffen bin" keinen Zweifel läßt, auf wen der launige Dialog im besonderen gemünzt ist. Nach und nach wird der Gott den Belehrungen zugänglicher und er antwortet schon: „Beinahe überzeugst Du mich!"

„Herrlich", ruft Theobald aus, „jetzt sind es nur mehr 4 Füße" und nach den Worten Apolls:

„Nun, ist es Dir so recht?"

Der Kunstrichter: „Gott sei Dank, jetzt sind wir auf der Erde". Er windet nun auch dem Gott, der nicht mehr widerstrebt, die Lyra aus der Hand und reicht ihm eine Guitarre, da diese jetzt das allgemein beliebte Instrument sei, und hiermit schließt die Travestie.

Einzig und allein aus Klingemanns leidenschaftlicher Opposition gegen das Natürlichkeitsprinzip auf dramaturgischem Gebiete ist auch der Enthusiasmus zu verstehen, mit dem er Schillers „Braut von Messina" aufnahm, und zu begreifen, daß er mit der Verwendung des Chors in der Tragödie die heilvollste Entwicklung des deutschen Dramas anheben sieht. Von dem

Romantiker ist jetzt wenig mehr an ihm zu spüren; in seinem Aufsatze: „Einige Bemerkungen über den Chor in der Tragödie, besonders in Beziehung auf Schillers „Braut von Messina"[1]) tritt er uns, worauf wir vorhin schon hinwiesen, vielmehr als einer der extremsten Vertreter der klassizistischen Richtung entgegen.

Veranlassung zu diesen Erörterungen gab ihm eine Kritik des Schillerschen Dramas in dem „Freimüthigen", der Zeitschrift, die sich gerade in diesem Jahre als das litterarische Feldlager der Vernünftler etabliert hatte. Einen in diesem Referat enthaltenen Satz: „es ist eine Frage, ob sie (die Chöre) auf unsere Bühne gehören", stellt Klingemann an den Anfang seiner Ausführungen und entgegnet dem betr. Kritiker, daß er vollständig recht habe, wenn er unter „unserer Bühne" die Kotzebuesche verstehe d. h. das Theater in dem Zustand, in dem es sich zur Zeit leider befinde. Diese Bühne verdiene noch gar nicht den Namen eines Theaters. Die wahrhaft poetische Erhebung sei auf ihr etwas äußerst Seltenes, denn auch was das ernste Drama betreffe, diene sie dem herrschenden Geschmack, der die Natur liebe d. h. nicht die allschaffende, sondern die konventionelle Wirklichkeit. Die Wiedereinführung des Verses in das Drama sei der erste Schritt gewesen, es seinem unvergänglichen Muster, der antiken Tragödie, wieder zu nähern. Schiller habe nun den Mut gehabt, den zweiten zu thun und den Chor dem Drama wiederzugewinnen, der bei tieferer Untersuchung der echten Tragödie unentbehrlich sei. Durch ihn würden die Gefühle des erschütterten Zuschauers besänftigt und gleichsam als eine „zweite höhere Poesie ausgesprochen", er ziehe also „den menschlichen Anteil in den kühnen tragischen Kreis mit hinein." Die höchste Vollendung bedeute es daher, wenn der Chor abgeschlossen für sich bestehe und nicht als eine mitwirkende Person in die Handlung eingreife[2]).

Diese schon kühne Forderung wird aber durch die folgenden noch übertrumpft, in denen er, was die Bühnendarstellung betrifft, nichts mehr und nichts weniger als die Wiedereinführung der Masken und des Kothurns verlangt. Der große Wert der ersteren beruhe darauf, daß sie die Persönlichkeit des Schauspielers

---

[1]) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1803, Nr. 57, 58.

[2]) Einige Bemerkungen &c. S. 110—112.

verdeckten und wirklich ideale Erscheinungen hervorriefen; der Kothurn sei dazu bestimmt, „die schon durch Rythmen erhöhte Darstellung auch sichtbar zu erheben." Auf diesem Wege, sagt er zum Schluß, werde die Schauspielkunst dazu gelangen, ihre Gegenstände würdig zu interpretieren und nicht mehr, wie das zur Zeit vielfach der Fall sei, durch die Kleinlichkeit ihrer Ausführung die Schöpfungen der Poesie zu parodieren scheinen[1]).

Was diese letzteren Forderungen betrifft, die auf uns heute den Eindruck einer Persiflage machen, so muß bemerkt werden, daß sie in der Zeit, in der sie erhoben wurden, nicht im Entferntesten so ungeheuerlich erschienen, als vom modernen Standpunkt. Sie sind ein Ausfluß jener pathetisch-deklamatorischen Richtung in der Schauspielkunst, die von Goethe in Weimar begründet worden war und die, wie wir später sehen werden, auch Klingemann im Großen und Ganzen vertrat.

In seiner Auffassung von dem Wesen des Dramas sehen wir aber unseren Dramaturgen fünf Jahre später eine zweite große Schwenkung machen. Konnten wir feststellen, daß er in seinen Briefen über Schillers „Jungfrau von Orleans" den romantischen Stil im Drama für gleichberechtigt mit dem antiken erklärt, in seinen Erörterungen über die „Braut von Messina" den letzteren aber, man möchte sagen auf das Verwegenste, befürwort, so hören wir ihn in der Vorrede zu dem 1808 erschienenen I. Bande seines „Theaters" aus einer ganz anderen Tonart sprechen. Dort erkennt er kurz und bündig die romantische Dichtungsart für das Drama seiner Zeit als allein berechtigt an und die von ihm selbst bis zur äußersten Konsequenz vertretene klassizistische Richtung thut er mit den Worten ab: „diejenigen einzelnen trefflichen tragischen Gedichte, die in den antiken Stil zurückgearbeitet sind, erscheinen mir als große revenants der griechischen Vorzeit und können, wie Geister, Ehrfurcht erregen, sich aber niemals mit dem frischen Leben bekleiden, welches nötig ist, um sich ihrer in der Gegenwart und Nähe zu erfreuen"[2]).

Die heutige Menschheit, führt er in folgendem aus, wolle auf dem Theater nicht mehr den Kampf mit den Göttern oder dem Fatum sehen, sondern den Streit in der eigenen Brust mit der

---

[1]) Einige Bemerkungen 2c. S. 116/17.

[2]) Theater S. II—III.

eigenen Leidenschaft. In höchster Vollendung hat uns dies Shakespeare gezeigt und er bleibt daher das Muster für den modernen Dramatiker. Auch die Anforderungen an die Qualität des tragischen Charakters haben sich geändert; sie sind in gewisser Beziehung einfacher als nach antiker Anschauung, denn wir wollen nichts weiter als fühlende Menschen vor Augen haben. Es ist auch nicht notwendig, daß der Held unterliegt, sondern wir können uns gerade daran begeistern, daß er sich siegreich über die ihm widerstrebenden Mächte erhebt. Wenn er aber unterliegt, so ist dennoch nach unserem Gefühl sein Tod keine unumgängliche künstlerische Notwendigkeit; es beweist im Gegenteil oft einen größeren Heroismus, unter der Last des Schicksals weiterzuleben, als durch freiwilligen Tod sich dieser Bürde zu entledigen[1]).

Die Stellung, die Klingemann in den späteren Jahren der romantischen Schule gegenüber einnahm, ergab sich aus seiner praktischen Bühnenstellung. Er sah im Verlauf der Entwickelung, wie außerordentlich unfruchtbar diese Richtung in Bezug auf das bühnengerechte Drama war und daher sind die in „Kunst und Natur" enthaltenen Äußerungen über die Romantiker weit mehr polemischen Charakters als anerkennender Natur. Die nach und nach immer unfreundlicher werdende Haltung gegen sie stieg aber zur hellen Empörung, als aus ihrer Mitte ein Angriff auf Schiller und seine Dramen unternommen wurde. Wir haben schon früher gesehen, wie innig Klingemann den Dichter verehrte. Diese Zuneigung war während seines Wirkens als Bühnenleiter insofern noch gewachsen, als er Schillers dramatische Dichtungen jetzt ganz besonders als einen kostbaren Bestand des deutschen Bühnenrepertoires wertschätzte. Als nun Ludwig Tiek schriftstellerisch sowohl wie praktisch durch seine dramaturgische Thätigkeit am Dresdener Hoftheater (1825—1842[2]) ein Gebahren zeigte, das geradezu für das Bestreben angesehen werden mußte, Schillers Dramen von der deutschen Bühne zu verdrängen[3]), zog Klingemann gegen seinen Kollegen in einer Weise vom Leder, wie man es sonst bei dem friedfertigen Manne nicht gewöhnt ist. In „Kunst und Natur" weist

---

[1]) Theater S. IV—V.

[2]) Bischof, H, Ludwig Tieck als Dramaturg. Brüssel 1897, S. 120.

[3]) So ließ er, als im ersten Jahre seiner Thätigkeit an der Dresdener Bühne das Andenken Schillers durch Aufführung eines seiner Dramen würdig begangen werden sollte, den — „Parasyt" in Szene gehen (K. u. N. III, S. 259).

er darauf hin[1]), daß der Romantikerbund schon zu Lebzeiten Schillers einen gemeinsamen Angriff auf diesen beabsichtigt habe, aber schließlich davon abgestanden sei aus Furcht den Unwillen Goethes zu erregen, der gerade zu jener Zeit seine innige Freundschaft mit Schiller geschlossen hatte. „Jetzt aber", fährt Klingemann fort, „da der große Deutsche heimgegangen ist, schleicht Ludwig Tieck leise und bedächtig zu seinen nachgelassenen Werken heran, um auch sie mit in das Nichts des dramatischen Treibens deutscher Poesie herabzuzupfen. Nicht aber geht es — wenn ein solches Unternehmen einmal gewagt werden sollte — auf eine dreiste, männliche Weise dabei zu, sondern die Sache wird mit der bekannten, höfischen Taktik betrieben und der zu annihilierende Genius abwechselnd hintereinander „ein verehrter Dichter", „ein edler Geist", „ein großer Mann mit deutschem Sinne für Freiheit, Recht und Sitte" tituliert, um seine „trefflichen Werke" nach diesen vorausgeschickten Complimenten, für „Musterbeispiele des Zerstörens eines wahren Schauspiels", für „kalte Prunkstücke der Redekunst", für Werke, „welche die Bahn gebrochen alle Formen zu zerstören, alle notwendigen Gesetze der Bühne aufzuheben, und sie mit den Conventionen, Angewöhnungen und veralteten oder mißverstandenen Regeln in eine Klasse zu werfen" zu erklären; und so dem edlen Todten, kalt vornehm, ein Blatt nach dem andern aus seinem wohlerrungenen Lorbeerkranze zu rupfen"[2]).

Zunächst, beginnt Klingemann seine Gegenwehr, stünden diese Angriffe einem Manne schlecht an, der im Verein mit seiner ganzen Schule es nicht fertig gebracht habe, nur ein einziges brauchbares Bühnendrama zu liefern[3]). Auf die Sache selbst eingehend, wirft er Tieck vor allem bodenlose Inkonsequenz vor. Wenn er sich in dieser Weise über das Zerstören der dramatischen Formen und Gesetze ereifere, wie könne er dann Shakespeare die fetischartige Anbetung erweisen, wie er in der That thue. Denn unter den Stücken des britischen Dramatikers seien sicher eklatantere „Musterbeispiele des Zerstörens eines wahren Schauspiels" nachzuweisen als unter den Schillerschen. Wenn er in „Wilhelm Tell" das dramatische Ganze vermisse, warum mache er diese Ausstellung nicht auch an „Kaufmann von Venedig", „Cymbelin" u. s. w.?

---

[1]) K. u. N. III, S. 257. [2]) K. u. N. III, S. 263.
[3]) K. u. N. III, S. 264.

Alles in allem sei daher der Vorwurf des Götzendienstes, den Tieck den Schiller-Verehrern mache, weit eher gegen ihn und seine Behandlung Shakespeares zu erheben[1]).

Nur in einem Punkte gesteht er der von seinem Dresdener Collegen an Schiller geübten Kritik eine gewisse Berechtigung zu, nämlich in dessen Ausführung, daß die Schiller eigentümliche Reflexion und lyrische Überfülle oft den dramatischen Gang seiner Stücke verzögere und hemme. Dennoch schieße Tieck auch hier über das Ziel hinaus. Lyrische Momente seien nämlich nicht schlechtweg aus dem Drama zu verbannen, sondern im Gegenteil könne das Lyrische als ein integrierender Teil des Dramatischen betrachtet werden. Als Gesetz müsse jedoch gelten, daß solche Stellen frei und natürlich aus der Situation hervorgingen, nicht aber hors d'oeuvre hineingedichtet würden. Von diesem Gesichtspunkte aus sei der Tadel, den Tieck an dem lyrischen Monolog der Maria Stuart übe, indem er ihn als völlig von dem Drama losgelöst bezeichne, durchaus unberechtigt. „Lange Zeit in öde Mauern verschlossen und dem Himmelslichte entfremdet, sieht sie sich auf einmal ihrer Bande entledigt, und tritt, die Luft der Freiheit einathmend, in die Natur hinaus, wo sie jeden Baum umarmen, jede Blume an das Herz drücken, ja selbst in den Ozean der Wolken sich tauchen und zur geliebten Heimat hinüberschiffen möchte. Liegt hier der höchste lyrische Enthusiasmus nicht so ganz in der Natur und in der dramatischen Situation, daß der Dichter alles Gefühles beraubt sein müßte, wenn er ihn nicht frei und in seiner ganzen Fülle ausströmen lassen wollte"[2]).

Noch in einer anderen mehr praktischen Frage standen sich Tieck und Klingemann schroff gegenüber. Sie betrifft die Behandlung der Shakespeareschen Dramen auf dem Theater, d. h. ob diese ungekürzt, Wort für Wort, aufzuführen oder den Verhältnissen der modernen Bühne entsprechend zu bearbeiten seien. Die erstere Ansicht vertrat der Dresdener Dramaturg[3]) mit aller Entschiedenheit, während der Braunschweiger, was wir an dem Beispiel seiner Hamletbearbeitung schon gesehen haben, das letztere Verfahren für das richtige hielt. Er hatte hierin einen gewichtigen Bundesgenossen in Goethe, der 1825 im 5. Bande von „Kunst

---

[1]) K. u. N. III, S. 266.

[2]) K. u. N. III, S. 266—268. [3]) Bischof, a. a. O. S. 29 u. 33.

und Altertum" mit der Abhandlung „Shakespeare als Theaterdichter" in der in Rede stehenden Frage das Wort ergriff und sie in dem Sinne entschied, daß die Werke des britischen Dramatikers in unserer Zeit zur Aufführung entsprechende Bearbeitungen erfahren müßten. Die Argumente, die Goethe zur Begründung seiner Ansicht ausführt, macht Klingemann[1]) zu den seinigen und verwendet sie zu einer Polemik gegen Tieck und einen gewissen Ad. Wagner, der sich in einer Schrift „Theater und Publikum"[2]) gleichfalls für die Unantastbarkeit Shakespeares ausgesprochen hatte. Es sind Erwägungen folgender Art, in denen Goethe und Klingemann übereinstimmen: Shakespeare hat für eine Bühne geschrieben, die einer Natürlichkeitsforderung nicht im allergeringsten entgegenkam und auch nicht entgegenzukommen brauchte. Das Publikum, das vor dem altenglischen Brettergerüst saß, lenkte willig seine Phantasie dahin, wohin sie der Dichter führte. Dadurch war dem Dramatiker eine außerordentliche Freiheit gegeben, welche die moderne Bühne, an die realistische Forderungen gestellt werden, in die größte Verlegenheit setzt. Sie kann dieser nur dadurch Herr werden, daß sie den Stücken eine solche Fassung giebt, die ihren Einrichtungen entspricht.

Einige Seiten weiter macht übrigens Klingemann eine Äußerung, aus der hervorgeht, daß er solchen Eingriffen in ein Dichtwerk, wie er sie selbst an dem Shakespeareschen „Hamlet" vorgenommen hatte, nicht mehr das Wort redet. Er warnt nämlich davor „in den Organismus einer Dichtung mit grober Hand einzugreifen"[3]); er war also, wie wir sehen, in den 18 Jahren, die zwischen seiner Hamleteinrichtung und der Herausgabe des III. Bandes von „Kunst und Natur" liegen, unserer heutigen Anschauung in der uns beschäftigenden Frage bedeutend näher gekommen.

Den Plan einer eigenen Shakespearebühne, mit dem sich Tieck trug[4]), behandelt Klingemann nur ironisch. Der Gedanke, den er bei dieser Gelegenheit ausführt, daß es ein Ding der Unmöglichkeit sei, die Ansprüche des modernen Publikums gewaltsam zurückzuschrauben[5]), hat sich in der neuesten Zeit bestätigt.

---

[1]) K. u. N. III, S. 10 u. ff. [2]) Leipzig 1826.
[3]) K. u. N. III, S. 187. [4]) Bischof, a. a. O. S. 160.
[5]) Mitternachtsblatt Jahrg. 1827 Nr. 74. K. u. N. III, S. 271.

Man hat bekanntlich z. B. in München eine Bühneneinrichtung hergestellt, die in der That der Tieckschen Idee entsprach[1]). Aber dieser Versuch kann als gescheitert betrachtet werden, und zwar aus eben dem Grunde, den Klingemann schon seinem Dresdener Kollegen entgegengehalten hat[2]).

II.

Klingemann und die Schauspielkunst seiner Zeit.

Zu Tieck waren wir durch die Erörterungen unseres Dramaturgen über das Wesen des Dramas geführt worden, von denen wir eine kurze Darstellung versucht haben. Wir gehen nunmehr dazu über, seine Stellung zu der Interpretation des Dramas, zur Schauspielkunst, zu betrachten.

Als Klingemann seine praktische Bühnenthätigkeit begann, befand sich die Schauspielkunst in einem Übergangsstadium. Die Schlagworte „alte" und „neue Schule" waren das „hie Welf, hie Waiblingen!" der in zwei Lager gespaltenen Bühnenkünstler. Es

[1]) Bischof, a. a. O. S. 162.

[2]) Die zuletzt ausgeführte Differenz der zu gleicher Zeit wirkenden Dramaturgen Tieck und Klingemann ist bezeichnend für die grundverschiedene Richtung der beiden Männer und es ist nicht uninteressant, bei einer Vergleichung derselben etwas zu verweilen. Wer der geistvollere der beiden war, unterliegt keinem Zweifel, es war der geniale Romantiker; aber ebenso klar ist, daß der Braunschweiger Bühnenleiter der praktischere gewesen ist und sein Wirken daher ungleich größere reale Erfolge zu verzeichnen hatte, als das Tiecks. „Wenn Tieck auf dem Theater sitzt und in Szene setzen soll, da weiß er sich keinen Rat", — bei diesem Worte, das Laube (Das norddeutsche Theater S. 67) über Tieck ausgesprochen hat, sieht man diesen vor sich und es verrät eine eigentümliche Anschauung von den praktischen Bühnenverhältnissen, wenn Bischof in seiner Arbeit „Tieck als Dramaturg" Laube eines Widerspruchs überführen will, weil er an anderer Stelle Tieck eine „gute dramatische Einsicht" zuerkannt habe (Bischof a. a. O. S. 123). Daß feinsinnigstes theoretisches Verständnis und praktisches Unvermögen sehr wohl vereinigt sein können, ist eine auf allen Gebieten zu beobachtende Erscheinung, gilt aber ganz besonders für das Theater. Was Tieck anbelangt, könnte eher a priori entschieden werden, daß ein so subtiler Geist und feinfühliger Charakter, wie er war, in praktischer Bühnenthätigkeit, die eine Persönlichkeit von womöglich robustem Wesen voraussetzt, nur spärliche Erfolge erzielen konnte. Wenn zudem zwei Zeitgenossen von bester Kompetenz, Heinrich Laube und Ed. Devrient (a. a. O. Bd. III S. 70), in diesem Urteil über Tieck einig sind, so muß eine Rettung des Romantikers nach dieser Seite hin von vornherein als aussichtslos erscheinen.

war also ein Zustand eingetreten, der den heutigen Verhältnissen ganz ähnlich ist, nur mit der Verschiebung, daß der Stil, den wir heute den „alten“ nennen, der pathetisch-deklamatorische, zu der Zeit, von der wir reden, der moderne, und umgekehrt die realistische Darstellungsart, die für uns die „neue“ ist, zu Klingemanns Tagen die hergebrachte und bei den Bühnen festbegründete war. Die letztere Richtung knüpft sich an die Namen Ekhoff und Schröder. Ihre Pflegestätte war vornehmlich Hamburg, und von den Virtuosen der Zeit ihr genialster Vertreter August Wilhelm Iffland. Die erstgenannte und damals neue Schule, die pathetisch-deklamatorische, war von Goethe begründet worden während der Zeit seiner Bühnenleitung in Weimar[1]).

Wie sich dieses Verhältnis in dem Klingemannschen Personal bei Eröffnung des Braunschweiger Nationaltheaters widerspiegelte, hat ein Mitglied desselben aus jener Zeit vortrefflich geschildert. In den Memoiren des von uns schon erwähnten Aug. Haake ist besonders die Partie von hohem Interesse, die eine Schilderung der Eröffnungsvorstellung, der Aufführung von Schillers „Braut von Messina“ giebt. Haake erzählt hier, wie die Darstellung des einheitlichen Tones durchaus entbehrt habe, weil Vertreter der beiden von einander grundverschiedenen Spielweisen nebeneinander auf der Bühne agiert hätten. Zwei gehörten der „neuen“, der idealistischen Schule an, zwei andere befanden sich zwischen den Extremen leidlich in der Mitte, sämtliche übrigen aber fußten noch auf dem alten Natürlichkeitsprincip und waren daher dem Schillerschen Drama gegenüber in der hilflosesten Lage[2]). Von einem dieser letzteren, der bei anderer Gelegenheit schon erwähnt wurde, sagt der Memoirenschreiber: „Am ärgsten aber war Leo, der in der bürgerlichen Sphäre sehr verdienstlich, hier aber bei dem ihm aufgedrungenen Pathos störend war und ans Komische streifte“[2]). Von den Nebenpersonen, welche die in dem Drama eminent wichtige Aufgabe des Chors hatten, sagt Haake: „Sie begriffen ihren Regisseur Klingemann mit seinen streng metrischen Forderungen wenig oder gar nicht und benahmen sich entweder sehr passiv oder mit komischer Vordringlichkeit“[2]).

---

[1]) Klingemann, Aug., Über die Notwendigkeit eines allgemeinen Kunststudiums für den Schauspieler (Z. f. d. e. W. Jahrg. 1816 Nr. 97, 98).

[2]) Haake, a. a. O. S. 220—222.

„Der Regisseur Klingemann mit seinen streng metrischen Forderungen" — aus diesen Worten geht mit voller Klarheit hervor, welche Stellung der Bühnenleiter in dem Kampf der beiden Schulen einnahm: er protegierte die „neue" Richtung. Dieser Auffassung giebt er schon Ausdruck in einem Briefe an F. L. Schmidt aus dem Jahre 1806[1]). Er berichtet hier seinem Freunde über das Gastspiel Ifflands in seiner Vaterstadt Braunschweig und ergeht sich bei dieser Gelegenheit in eine eingehende Analyse des Spiels des hervorragenden Mimen, durch die der Brief eine wertvolle theatergeschichtliche Bedeutung gewinnt. Der Naturwahrheit des Ifflandschen Spieles zollt er enthusiastische Bewunderung und erklärt, daß in der Sphäre des Lustspiels und des bürgerlichen Schauspiels der Künstler über alle Kritik erhaben sei. „Nun aber", fährt er fort, „Iffland als Darsteller idealer Gestalten? Ja, da ist er als Mimiker vortrefflich. Man muß den Wallenstein von ihm sehen — aber bei Leibe nur nicht hören. Aufgelöster Rhythmus, deklamatorische Dissonanzen, unmusikalischer Vortrag — o weh! Wozu sind die Jamben da, wenn sie der Redner mit Prosa untermischt? Wozu komponiert der Dichter mühsam die Musik der Rede, wenn sie der Schauspieler conversierend in den prosaischen Numerus herunterzieht? Das ist wahrhafte poetische Degradierung. Was ist hier schuld? Nicht Ifflands schlechtes Organ allein; nein, sein ganzes Princip, das weder in Dichtung noch Darstellung auf dem Kothurn begründet ist. Wo dort (in den bürgerlichen Stücken) die wenige Betonung höchst bedeutend ist, da wird sie hier wahrhafte Monotonie; so giebt er leider alle die poetischen Stellen im Wallenstein. Selbst der Athem ist für das Weitausgreifende der Verse nicht berechnet. Der Ton fällt schon in der Mitte gänzlich und steigt am Ende (oft sogar dem Redesinn zuwider) unnatürlich in die Höhe. Auch selbst Kunstgriffe der Rede bedient er sich, weil er das prosaisch erreichen will, was ihm poetisch unmöglich wird. Ein Beispiel nur von seiner tiefen prosaischen Ansicht: das schöne Gemälde des Traumes, wovon die Vision selbst so anhebt: „Und mitten in die Schlacht geführt ward ich im Geist!" Wie spricht er diesen Vers? Er hebt ihn bedeutend und mystisch an bis „ward ich", hier hält er einen Moment inne, hebt den Zeigefinger und sagt, gleichsam

[1]) Schmidt, F. L., a. a. O. Bd. 1, S. 177 ff.

in parenthesi, damit der Zuhörer wohl bemerke, daß ihm das Alles nur geträumt habe: „im Geist!“ Ein einziger solcher Zug ist hinlänglich. Fleck hat gewiß diese Rede nicht so gesprochen, oder er ist — nicht Fleck gewesen. — Ebenso unmusikalisch hat Iffland den Tell gesprochen . . . .“

Wir sehen hier, daß Klingemann für die Darstellung der Tragödie musikalischen Vortrag verlangt, eine Forderung, mit der er sich im engen Anschluß an Goethe befindet, der auf die sorgfältigste Beachtung des Rhythmus im Verse den Hauptwert legte[1]). Daß die strikte Befolgung dieser Anordnung den Vortrag der Weimarer Schauspieler in eine bedenkliche Nähe zum Gesang bringen mußte, war unausbleiblich, nnd in der That richtet sich gegen dieses Moment auch eine der Hauptanklagen, die gegen den Goetheschen Bühnenstil erhoben wurden. Noch mitten in dessen Direktionsepoche fällt eine anonym erschienene Schrift: „Saat von Goethe, gesät, am Tage der Garben, zu reifen“, aus der Laube in seinem Werke „Das norddeutsche Theater“ Auszüge giebt, die gerade in der erwähnten Hinsicht die schärfsten Angriffe auf Goethe enthalten[2]). Klingemann macht in dieser Frage nun stets einen Unterschied zwischen Goethe und den Goetheanern. An verschiedenen Stellen in seinen dramaturgischen Schriften entwickelt er den Gedanken, daß der große Altmeister mit seiner Schauspielererziehung nur Unglück gehabt habe. So läßt er sich einmal folgendermaßen aus: „Goethe, dessen Verachtung des ganzen Bühnenwesens wohl einen früheren und auch noch ganz andern Grund als den „Hund des Aubry“ hat, wollte zu jener Zeit die Schauspieler in Weimar für den richtigen Vortrag der Verse, in genauer Beziehung zu jenem ächt tragischen Grundtone, einüben; aber es verklärten sich nur wenige zur Genialität (wer nennt unter diesen nicht zuerst die Wolffs!) in seiner Dichterschule, indeß er dagegen leider auf zu viele Automate stieß, die nun bloß formell eingestimmt, ohne Herz und Seele, das Land durchzogen, in eitel Versen klingelten, im höchsten Falle es statt der Kunst zur Künstelei trieben und so den Unterricht ihres großen Lehrers verdächtig machten, welcher, als er das Sodom und Gemorrha dieser seiner Kunstjünger auf der Bühne schaudernd erkannte, das Anathema auf dieses ganze Wesen herabrief, das, wenn es nicht wieder zur

[1]) Gothardi, a. a. O. II, S. 53. [2]) Laube, a. a. O. S. 68 ff.

heiligen Natur zurückgekehrt, und die Schönheit als eine erhöhete und verklärte Wahrheit anerkennen lernt, mit Recht durch Schwefel und Feuer von Grund aus vernichtet zu werden verdient"[1]).

Merkwürdig genug ist es aber, daß es Klingemann mit seinen Bestrebungen auf dem Gebiete des Darstellungsstils genau ebenso gegangen ist, wie seinem großen Vorgänger. Auch er hat am letzten Ende nicht erreicht, was er wollte. Seine Bemühungen gingen, wie er in „Kunst und Natur" ausspricht, darauf aus, die angenommene Goethesche Richtung in ihrer wahren, von ihrem Meister gewollten Art auszubilden, mit Ausmerzung aller der Auswüchse, hohlen Deklamation, Monotonie, Singsang u. s. w., die die Schule hineingetragen hatte[2]). Diesen Begleiterscheinungen der rhetorischen Richtung war er so sehr abgeneigt, daß er an einer Stelle in „Kunst und Natur"[3]) den Vertretern der alten Richtung ein Kompliment macht und erklärt, daß die aus dem Leben mit Wahrheit aufgefaßte Charakteristik immer noch entwickelungsfähiger sei als das „eitle Formenspiel der neuen poetischen Jünger." Aber, wie schon angedeutet, die praktischen Erfolge Klingemanns lagen nicht in der von ihm erstrebten Richtung. Es gelang ihm allerdings den platten Realismus, der, wie wir gesehen haben, anfangs in seinem Personal noch vorherrschend war, von der von ihm geleiteten Bühne zu verbannen und an ihr den idealen Darstellungsstil zur durchgängigen Geltung zu bringen[4]). Aber es stellten sich genau dieselben üblen Schattenseiten ein, die er an den aus Goethes Schule hervorgegangenen Schauspielern so bitter gerügt hatte. Für diese Thatsache haben wir ein authentisches Zeugnis in den beiden Memoirewerken der bekannten Schauspielerin Caroline Bauer. In dem Buche, in dem die Künstlerin die Erlebnisse und Eindrücke ihrer Gastspielreisen niedergelegt hat, den „Komödiantenfahrten", erzählt sie u. a. von ihrem Auftreten auf der Braunschweiger Hofbühne im Jahre 1838. Dies war sieben Jahre nach dem Tode Klingemanns und es ist um so bemerkenswerter, daß die Darstellerin über das Spiel ihrer Um-

---

[1]) K. u. N. III, S. 58, 59. — Ähnlich in seinem Aufsatz: „Über die Notwendigkeit eines Kunststudiums ꝛc." a. a. O. S. 42.

[2]) K. u. N. I, S. 388, III, S. 73, III, S. 360.

[3]) K. u. N. III, S. 407.

[4]) Haake, a. a. O. S. 226.

gebung schreiben kann: „Der salbungsvolle Deklamierton der Klingemannschen Schule kühlte noch nach. Diesen hatte Klingemann eifrig kultiviert und wie mir alte Kollegen erzählten, soll es zum Verzweifeln gewesen sein"[1]). Weiterhin erzählt die Künstlerin in ihrem ersten Werke „Aus meinem Bühnenleben" folgenden für Klingemanns praktische Schauspielschule sehr charakteristischen Fall. Der große L. Devrient hatte, wie wir schon wissen, seine einzige Tochter dem Dramaturgen zur Bühnenausbildung übergeben. Als diese einmal nach Berlin zurückgekommen sei, um vor dem Vater eine Probe ihrer erlernten Kunst abzulegen, sei der geniale Künstler in eine wahre Entrüstung geraten und habe geäußert: „Klingemanns Manier ist mir zuwider, Unnatur!" Mit Affektation sei nichts zu machen, seine Tochter sei von Klingemann verschroben gebildet und würde nie mehr natürlich sprechen lernen. „Er gab ihr" — schließt C. Bauer — „auch nie mehr die Erlaubnis, ein zweites Mal die Berliner Bühne zu betreten"[2]).

Trotz alledem wird man vom historischen Standpunkte aus die praktischen Erfolge Klingemanns in der Ausbildung seiner Schauspieler anders betrachten. Das, was wir heute als träges Steckenbleiben im Hergebrachten ansehen, war zur Zeit des Dramaturgen lediglich die Übertreibung eines an sich notwendigen und zeitgemäßen Bestrebens: die Bemühung einer der klassischen Dichtung homogenen Bühnenstil auszubilden.

Ebenso wie in der Behandlung des Wortes auf der Bühne, steht Klingemann, auch was das plastische Element in der Schauspielkunst anbelangt, ganz unter dem Einfluß Goethes. Dieser giebt in seinen „Regeln für Schauspieler" als bestimmendes Princip in dieser Richtung das „Malerische" an und rät dem Darsteller ausdrücklich bei dem Maler und dem Bildhauer in die Lehre zu gehen. Mit großer Strenge geht er gegen die „mißverstandene Natürlichkeit" vor, die die Schauspieler so spielen lasse, als „ob kein Dritter dabei sei". Er verlangt von ihnen, daß sie möglichst en face gegen das Publikum stehen und die Profilstellung möglichst zu vermeiden suchen. Dem Zuschauer den Rücken zuzuwenden, verbietet er unter allen Umständen[3]).

---

[1]) Bauer, C., a. a. O. S. 328—330.

[2]) Bauer, C., a. a. O. S. 326.

[3]) Hempels Ausgabe Bd. 28, S. 690 ff.

Diesen Geist des kalten Formalismus, wie wir ihn von unserem heutigen Standpunkt aus bezeichnen müssen, finden wir nun auch in den Anweisungen wieder, die Klingemann in derselben Richtung giebt. In „Kunst und Natur"[1]) z. B. motiviert er seine Bestimmung, daß die Person, die ein lebhaftes Spiel zu entwickeln habe, stets von der linken Seite (vom Schauspieler aus) auftreten müsse, damit, daß im entgegengesetzten Falle „ein unangenehmes Profilspiel" entstehe, „ja", sagt er, „es wird dann dem Zuschauer sehr oft der Nacken geboten werden müssen." Nach dem § 10 seiner Theatergesetze, der vom „Szenisch-Schicklichen" handelt, soll stets eine gewisse Entfernung der redenden Personen von einander eingehalten und ein näheres Zusammentreten möglichst vermieden werden. Das Ergreifen der Hände und der Handkuß soll nur da stattfinden, wo es die Handlung unbedingt erfordert[2]).

III.

Inszenierungsgrundsätze. Klingemann als Vorläufer der „Meininger".

Haben wir im Vorhergehenden die Stellung Klingemanns zur Schauspielkunst, soweit sie den einzelnen ausübenden Künstler betrifft, zu kennzeichnen gesucht, so wenden wir uns nunmehr den Prinzipien zu, die ihn in der Frage der theatralischen Gesamtwirkung geleitet haben, also mit anderen Worten, seinen Regie- oder Inszenierungsgrundsätzen.

Auch hier knüpft er an seinen großen Vorgänger an. Getreu seinem Wesen und seiner Kunst bezeichnet Goethe als das bestim-

---

[1]) K. u. N. I, S. 151.

[2]) Sehr eigentümlich ist, was Klingemann in demselben Paragraphen über den Kuß auf dem Theater bestimmt: „Der Kuß als die zarteste Äußerung der Liebe und Freundschaft muß auch auf das zarteste auf der Bühne behandelt werden. Der Vater küsse die Stirn der Tochter, der Liebhaber die Wange der Geliebten, da wo der Kuß selbst durchaus notwendig ist. Ist dieses nicht der Fall, so werde er überhaupt als eine Handlung, die man nicht gern öffentlich zur Schau stellt, ganz vermieden. Auf den Mund darf gar nicht geküßt werden und nur wenige Fälle einer tölpelhaften Naivität oder dergl. möchten eine Ausnahme gestatten. Wer einer Dame den Busen zu küssen wagt, ist ein roher Wüstling, und würde ein solcher Vorfall auf das Strengste geahndet werden, weil er die Sitte des ganzen Geschlechts auf eine empörende Weise verletzt."

mende Grundprinzip für die Bühnendarstellung einer dramatischen Dichtung die Idee der Harmonie, das Zusammenstimmen aller Teile zu einem einheitlichen Ganzen[1]). Die Bethätigung dieses Grundsatzes auf der Weimarer Bühne hatte der junge stud. iur. August Klingemann unzählige Male mit Bewunderung geschaut[2]), und als er später selbst in eine dramaturgische Thätigkeit eintrat, wurde dieses Prinzip die Basis, auf die er seine eigene Inszenierungstheorie aufbaute. Er hat den Goetheschen Grundgedanken aufgenommen, verschiedentlich in seinen Werken dargestellt und, was das Wichtigste ist, ihn konsequent weiter entwickelt. In letzterer Hinsicht werden wir ihn Wege einschlagen sehen, die in die unmittelbare Gegenwart führen, und späterhin zu erörtern haben, daß die von ihm aufgestellten und angewandten Regiegrundsätze in der Theatergeschichte der allerneuesten Zeit von größter Bedeutung geworden sind.

Eine Ausführung, die es vollständig deutlich macht, was unter dem Goethe-Klingemannschen Grundprinzip, dem Totale, wie es der letztere meistens nennt, zu verstehen ist, findet sich in einem Artikel Klingemanns, betitelt „Über den verschiedenen Stil in den theatralischen Darstellungen“ und ist enthalten in seinen „Beiträgen zur deutschen Schaubühne“[3]). Er wendet sich dort an den Schauspieler mit folgenden Worten: „Nicht du allein mußt dich deinem ganzen Wesen nach verwandeln und den entgegengesetzten Grundformen deiner Individualität anpassen können, sondern alle deine Mitschauspieler müssen bei jeder verschiedenen Darstellung Hand in Hand greifen und Ihr insgesamt sollt nur als ein einziges Gedicht, als ein einziges unzertrennliches Kunstwerk erscheinen, bei welchen Teil in Teil, Glied in Glied gefügt ist und eines das andere beherrscht und ihm wieder dient, je nachdem es der in sich selbst wirkende Organismus von Moment zu Moment notwendig macht. Nur unter diesen Umständen tritt überall Haltung ein und die Schauspielkunst stellt, wie eine lebende Historienmalerei, große Ganze auf, in welchen ein echter Stil, ein durchgreifender Grundton herrscht, und vor denen die Zuschauer mit freudigem Er-

---

[1]) Klingemann, Über die Notwendigkeit 2c., S. 112.

[2]) K. u. N. I, S. 433.

[3]) Beiträge zur deutschen Schaubühne. Herausg. von Aug. Klingemann. Braunschweig 1824, S. 162.

staunen verweilen, weil sie neue Menschen und neue Welten vor sich zu erblicken wähnen . . . . . . Ihr müßt euch selbst ganz entsagen lernen und Euch sogar da zum Dienen bequemen, wo die Begeisterung ihren freien Aufflug nehmen möchte".

Von diesem Gesichtspunkte aus sieht Klingemann das Heil für eine Bühne nicht darin, daß sie möglichst viele hervorragende Künstler besitzt. Denn, sagt er an anderer Stelle[1]): „die trefflichsten Künstler sind in dieser Beziehung (d. h. was die Gesamtwirkung anbelangt) oft die gefährlichsten und sie spielen ihre Rollen nicht selten gegen die Intention des Dichters, ganz aus dem Stücke heraus, indem sie dabei keine Mittel scheuen, das Einzelne vor dem Ganzen geltend zu machen." Ja, er spricht es in demselben Werke geradezu aus[2]), daß mit mittleren Talenten ein besseres Ensemble herzustellen sei, als mit hervorragenden Künstlern.

Gehen wir nun auf die Mittel und Wege ein, die Klingemann zur Erreichung des dargelegten Zieles in seiner Bühnenpraxis einschlug, so sehen wir ihn zunächst in Hinsicht der Rollenverteilung einen kühnen, der Theatertradition scharf zuwiderlaufenden Schritt thun. In § 1 der schon herangezogenen „Gesetzlichen Verordnungen für das Nationaltheater in Braunschweig" verkündet er seinen Mitgliedern nichts mehr und nichts weniger, als daß er den Begriff des Rollenfachs an der neu gegründeten Bühne als nicht existierend betrachte. Da dieser Paragraph besonders durch die Rechtfertigung, die ihm Klingemann giebt, für die interne Theatergeschichte als ein wichtiges Dokument angesehen werden dürfte, so möge er im Wortlaut folgen:

„§ 1.

Alles, was wir mit dem Begriff des sog. Rollenfachs verbinden, ist dem Wesen der deutschen Bühne eigentlich ganz fremd und nur von der französischen auf sie übertragen. Die französische Dramatik kennt das, was wir Charaktere nennen, gar nicht, sondern ihre Personen sind nur allgemein gehaltene poetische Formen, deren Zahl in der Hauptsache bestimmt ist und die in jedem dramatischen Kunstkreise (Tragödie und Komödie) regelmäßig und nur unter veränderten Eigennamen wiederkehren. Auf diese Weise war es denn auch leicht, die ganze ausübende Schauspiel-

[1]) K. u. N. III, S. 21. [2]) K. u. N. III, S. 40.

kunst für ein Fachwerk zu arrangieren und „Liebhaber“ und „Vertraute“, „Königinnen“ und „spitzfindige Kammermädchen“, „Helden“ und „verschmitzte Bediente“ in ihren feststehenden Klassen abzuteilen, da alle sich in ihrem Tone völlig gleich blieben und gleichsam als stehende Bühnenmasken zu betrachten waren. — Unsere deutsche Dramatik beruht dagegen in ihrem Wesentlichen und Eigentümlichen auf durchgreifender und hoch vielseitiger Charakteristik, und wir haben die ganze reiche Menschenwelt nicht auf einzelne Personen reduziert, die aus einem Drama in das andere ihren Einzug halten. So würde denn jeder echte dramatische Dichter bei uns in jedem neuen Stück auch neue Rollenfächer festsetzen und neue Schauspieler dafür verlangen, wenn nicht glücklicher Weise die letzteren größtenteils vielseitig genug wären, um mehreren solcher Fächer Genüge leisten zu können. Wer daher unter uns Deutschen die Hand nur auf ein einziges Rollenfach legt, erklärt sich dadurch auch nur zu einem einseitigen Schauspieler und das verlangte Monopol ist ein negativer, künstlerischer Freiheitsbrief. Wenn nun dennoch ungeachtet die zwischen der hiesigen Direktion und den Bühnenmitgliedern vollzogenen Kontrakte im Allgemeinen für jeden einzelnen ein Rollenfach bezeichnen, so kann nach dem Vorhergegangenen hierdurch nichts weiter als eine ohngefährige Einteilung für Jugend und Alter, Komik und Tragik, Hauptrollen und Nebenrollen entworfen und ein genaueres Regulativ angenommen sein, die vorhandenen einzelnen Kräfte und Talente zu einem ineinandergreifenden Ganzen zu verbinden, und der sinnige Künstler wird auch gerade das und nichts anderes von uns fordern.“

Also Besetzung der Stücke nicht nach der Konvention und dem Schema der Rollenfächer, sondern nach der persönlichen Eigenart der Darsteller, das ist es, was der Bühnenleiter hier als seine Maxime aufstellt. Von welcher Bedeutung gerade dieses Moment neuerdings geworden ist, wird uns späterhin beschäftigen.

Nächst der Rollenbesetzung legte Klingemann den Hauptaccent auf die Leseprobe, die nach dem Wortlaut des diesen Gegenstand behandelnden Paragraphen seiner Theatergesetze „zur Hauptbegründung der ganzen Darstellung dienen soll“ [1]). Jeder Mitwirkende, gleichviel in welchem Maße er in dem betreffenden Stücke

[1]) „Gesetzliche Verordnungen“ rc. S. 15.

beschäftigt war, mußte ihr von Anfang bis zu Ende beiwohnen, „damit", wie es heißt, „er den Charakter des Stückes und seine Stellung in demselben genau erfahre"[1]). In den nun folgenden Proben auf dem Theater machte Klingemann zur Erreichung der von ihm erstrebten Totalität der Bühnenwirkung, im engen Anschluß an Goethe[2]), das Prinzip des Malerischen für die Gruppierung der Personen in den einzelnen Szenen geltend[3]). In der Einleitung zu seinen „Vorlesungen für Schauspieler" empfiehlt er daher dem Schauspieler das Studium guter Gemälde und fährt dann fort: „Ein besonders nahes Verhältnis zur Malerei setzt die richtige Anordnung von zusammengesetzten Gruppen voraus, bei denen auf den meisten deutschen Bühnen alle Zeichnung fehlt. Demnach soll die Schauspielkunst, insofern sie durch das Auge zu uns spricht, zugleich successive Gemälde hervorbringen und den vor der Bühne sitzenden bildenden Künstler nicht zurückschrecken, sondern vielmehr anziehen und ihm Vorbilder zu liefern im Stande sein"[4]).

Aber nicht nur für die Hauptpersonen und ihre Aktion in der Szene soll das Prinzip des Malerischen gelten, sondern Klingemann dehnt es auch auf die Nebenpersonen und, was hier sehr beachtenswert ist, auf die Statisterie aus. Es ist das Arrangement der sog. Massenszenen, dem er seine ganz besondere Aufmerksamkeit zuwendet. Schon in den in „Kunst und Natur" enthaltenen Besprechungen auswärtiger Bühnenaufführungen[5]) rügt der Dramaturg häufig das leblose und unbeholfene Benehmen des Chors und der stummen Personen, die, wie er sich einmal ausdrückt, „ihm stets wie gefühllose Klötze auf dem Boden eingerammt erschienen." Das Beispiel Goethes, der schauspielerische Anfänger zunächst als Statisten beschäftigte, erweiterte Klingemann zu der strikten Verpflichtung aller seiner Mitglieder, gegebenen Falls in stummen Rollen zu agieren. Nach dem betr. Hausparagraphen verlangt es die Ausstattung der größeren Schauspiele und der Opern, daß geübte Schauspieler, „die sich mit Anstand und Geschicklichkeit produzieren", in Massenszenen das treibende Element

---

[1]) „Gesetzliche Verordnungen" 2c. S. 15.

[2]) Laube, a. a. O. S. 56. [3]) s. S. 74, Anm. 1.

[4]) Klingemann, Über die Notwendigkeit 2c. S. 147 ff.

[5]) K. u. N. I, S. 314; III, S. 253.

bilden[1]). — Was die praktische Bethätigung dieses Prinzips anbelangt, so finden sich in den Theaterkritiken der „Zeitung für die elegante Welt“, soweit sie Braunschweiger Aufführungen betreffen, zahlreiche Belege. In einem Bericht z. B., den Klingemann selbst in dem Blatte über die erste Aufführung der Müllnerschen „Schuld“ an seiner Bühne giebt, erwähnt er ausdrücklich und mit unverhohlener Genugthuung, daß die auftretenden stummen Bedienten nicht von Statisten, sondern von Schauspielern dargestellt worden seien[2]). — Ein Referat des regelmäßigen Berichterstatters über die Aufführung der Oper „Die Vestalin“ von Spontini verweilt länger bei der Erwähnung eines großen Triumphzuges, der „ein imposantes Bild von echt römischem Charakter geboten habe u. s. w.“[3]). In einem Bericht über die Aufführung der „Jungfrau von Orleans“ wird die Szene vor der Kathedrale folgendermaßen geschildert: „Der Krönungszug schien aus über 300 Personen zu bestehen; die aus der Kirche hervortönende Orgel, das Gewirbel der Trommeln, das Läuten der Glocken und das zusammenrauschende Geschrei einer großen allgemeinen Volksmasse wirkte mit ganz eigener Täuschung“[4]).

Unter die verschiedenen Elemente der theatralischen Darstellung, die zu einem harmonischen Ganzen zusammenstimmen sollen, rechnet Klingemann aber auch das, was man sonst zu seiner Zeit und übrigens vielfach auch heute noch als etwas Äußerliches betrachtet: Dekoration und Kostümierung oder mit einem Worte: das Ausstattungswesen.

Um mit der ersteren, der Dekoration, zu beginnen, so hält Klingemann schon diese Bezeichnung, die ja „nur Verzierung“ bedeute, für durchaus unpassend gewählt. Nach ihm ist sie keine „Verzierung“ der dramatischen Darstellung, sondern ein integrierender Teil derselben[5]). Nach dem Grundsatz, daß die dramatische Kunst eine Vereinigung mehrerer Künste ist, verlangt die in ihr mitthätige Malerei eine genau so sorgsame Behandlung als das Wort und die Aktion[6]). Freilich darf sie sich nicht — ebensowenig wie alle anderen Faktoren — einseitig vordrängen

---

[1]) „Gesetzliche Verordnungen“ § 8 (S. 12).
[2]) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1816 Nr. 120.
[3]) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1818 Nr. 176.
[4]) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1819 Nr. 34.
[5]) K. u. N. III, S. 368. [6]) K. u. N. I, S. 437 ff.

und durch auffallenden Prunk oder hervorstechende Effekte den Zuschauer von dem Gange der Handlung ablenken. Was sie zu erfüllen hat, ist vielmehr dieses: Sie muß sich aufs innigste dem Geiste des Gedichtes anschmiegen, d. h. charakteristisch, stimmungsvoll wirken[1]). Besonders gilt dies natürlich von der Landschaft auf dem Theater. Klingemann äußert sich hierüber: „Die praktische Charakteristik in den Gedichten verlangt auch in der Bühnenumgebung einen ihr entsprechenden analogen Farbenton, und Unschuld, Hoffnung, Liebe, Sehnsucht, Gram, Trauer wählten sich von jeher in der Natur ihre Herzensfarben, von welchen sie sich auch in dem Reiche der Kunst nicht trennen lassen wollen[2]). Es ist also hier für die dramatische Poesie ein Moment in Anspruch genommen, das in den übrigen Dichtungsgattungen eine unbestrittene Stelle einnimmt; was die landschaftliche Stimmung in Lyrik und Epik für eine wesentliche Rolle spielt, braucht nur angedeutet zu werden. Unter diesem Gesichtspunkt hat sich nach Klingemann der Theatermaler nur in den seltensten Fällen in der Wirklichkeit seine Vorbilder zu suchen. „Es ist durchaus unwürdig", sagt er, „wenn man bestimmte Straßen, Gebäude oder Gegenden, welche an sich nur geringe Bedeutung haben, um den Zuschauer auf eine bloß materielle Weise zu täuschen, kopiert." Dies sei nur da gestattet, fährt er fort, „wo die Natur (wie es z. B. bei den Schweizergegenden der Fall ist) schon an sich einen hochpoetischen Charakter gewonnen hat, oder wo die Gegenstände der Wirklichkeit ausgezeichnete und erhabene Kunstwerke sind, wie das Pantheon, die Peterskirche" u. s. w.[3]).

Was die ganz analoge Bedeutung anbelangt, die Klingemann der Kostümierung beilegt, so prägt er hier das bezeichnende Wort vom „dichtenden Theaterschneider". Er will damit sagen, daß es weniger darauf ankomme, daß die Kostüme dem Modeschnitt dieser oder jener Zeit peinlich entsprächen, sondern vielmehr darauf, daß der Farbenton der Gewänder sich dem geistigen Grundton des Gedichtes anschließe[4]). „Auf diese Weise", sagt er an einer anderen Stelle[5]), „ein historisches Drama nicht gerade nach der Zeitmode, sondern recht im Griff und Gusse,

---

[1]) K. u. N. I. S. 437. [2]) K. u. N. III, S. 369.
[3]) K. u. N. III, S. 37. [4]) K. u. N. I, S. 311, 312.
[5]) K. u. N. II. S. 222.

und als ein zusammenstimmendes, konsequentes Ganzes, aus dem sich jeder Teil wieder einzeln in seinem bestimmten Charakter hervorhebt, kostümiert zu sehen, ergötzt nicht bloß die Augen, sondern es wirkt, ins Innere greifend, und unterstützt eben die dichterische Charakteristik selbst; weshalb es denn auch zur Sache gehört, und nicht so schnöde abgefertigt werden soll, da die theatralische Kunst nicht nur die Worte der Dichtung ins Leben ruft, sondern alles was die Phantasie beim Lesen eines dramatischen Werks freithätig im Innern erschafft, möglichst wahr und vollkräftig in die Außenwelt der Erscheinungen selbst hintreten lassen soll. Resignation, wie sie hin und wieder egoistische Dichter und dramatische Vorleser andeuten, reicht da sehr schlecht aus und es ist ganz und gar nicht gleichgültig, wenn scharf gezeichnete Charaktere eines Stücks indifferent kostümiert sind, und so, dem Allgemeinen überlassen, in ihrer äußeren Gestaltung ganz verwischt und undeutlich gemacht werden."

Das bemerkenswerteste Beispiel nach der angedeuteten Richtung gab der Bühnenleiter dem deutschen Theater seiner Zeit darin, daß er zum ersten Male den Shakespeareschen „Hamlet" mit nordischen Kostümen ausstattete, an Stelle der bis dahin allgemein üblichen spanischen Kleidung, die, abgesehen von den der antiken Sphäre angehörenden Stücken, die obligate Schauspieltracht war. Der Kritiker der „Eleg. Welt", der die Klingemannsche Neuerung als bedeutsam vermerkt, begründet sie ganz in dessen Sinne weniger mit der historischen Selbstverständlichkeit, sondern damit, daß er sagt, die früher übliche Tracht vereine sich nicht in dem Maße „mit dem inneren Ernst und dem gewichtigen Charakter der Tragödie", wie die von Klingemann neu eingeführte[1]). Auch in zahlreichen anderen Theaterberichten der „Eleg. Welt" finden wir Hinweise auf die eigentümlichen Wirkungen, die der Bühnenleiter mit dem Kostüm-Arrangement erzielt hat. So wird in dem Bericht über die Aufführung des Müllnerschen „König Yngurd"[2]) der Kleidung der Personen ein langer Passus gewidmet, in dem die folgenden Sätze bezeichnend sind: „Das Kostüm war neu und durchgängig in nordischem Grundcharakter, jedoch insoweit idealisiert, als es das Gedicht selbst bestimmt. Einen interessanten Anblick gewährten die Reichsherren und Ritter in ihren schweren Eisen-

[1]) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1820 Nr. 68.
[2]) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1816 Nr. 222.

harnischen, und der König Yngurd selbst mit seinem glänzenden Schuppenpanzer und dem Helme, in der Form eines Pferdekopfes mit wogender Mähne, so wie er im zweiten und dritten Akt auftrat, war eine imposante Erscheinung. Nicht minder zweckmäßig waren die Damen gekleidet, sowie die Krieger, welche sämtlich Panzerhemden trugen."

Mit derselben feinsinnigen Auffassung behandelt Klingemann endlich auch das Maschinenwesen der Bühne, das nach ihm nicht die Bestimmung hat, plumpe Effekte zu produzieren, sondern wirklich poetische, d. h. Stimmungs-Wirkungen hervorbringen soll. Wie er das verstanden wissen will, zeigt eine Stelle in „Kunst und Natur" [1]), wo er eine Aufführung des Shakespeareschen „Macbeth" an der Berliner Hofbühne bespricht. Er zollt der Inszenierung des Grafen Brühl, eines Bühnenleiters, der zu gleicher Zeit mit ihm ähnliche Tendenzen verfolgte, großes Lob. Unter anderem erwähnt er dort folgendes: „Wer die Bühne praktisch kennt, weiß, daß kleine Mittel hier oft große Wirkungen hervorbringen, und dieses war z. B. in der Mordszene des zweiten Aktes der Fall, wo ein aus weiter Ferne fast geisterartig herüber murrender Sturm sich furchtbar in die Handlung einmischte und gleichsam als der Begleiter der Blutthat, welche hier in der tiefen Mitternacht der alten Burg vollführt wird, sich vernehmen ließ. Auch Rosses gleich darauf folgende Schilderung dieser Nacht, in der man draußen gräßlich Angstgeschrei, Geheul des Todes und Prophetenstimmen, die Verkündiger entsetzlicher Ereignisse, vernahm, erhielt dadurch einen um so tieferen und schauerlicheren Nachdruck".

Daß Klingemann in seiner Bühnenpraxis in demselben Sinne verfuhr, beweisen zahlreiche zeitgenössische Äußerungen, von denen die folgenden erwähnt sein mögen. Über die Erscheinung des „Geistes" im „Hamlet" z. B. berichtet ein Kritiker [2]): „Der Geist schien in der That aus Luft gebildet, indem ihn ein dünner durchsichtiger Nebel umfloß, aus dem der blanke Stahl des angelegten Harnisches ungewiß und wie ein geistiger Schein hervorblitzte". In dem Referat über die Aufführung von Grillparzers „Sappho" heißt es [3]): „Auch jene äußeren Hilfsmittel, welche eine Darstellung zu heben im Stande sind, waren sehr glücklich angewandt

[1]) K. u. N. I, S. 310.

[2]) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1820 Nr. 68.

[3]) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1818 Nr. 243.

und z. B. die Abendröte und die Mondscheinbeleuchtung der nächtlichen Landschaft so täuschend angeordnet, wie wir dergleichen zuvor hier niemals sahen." Ein charakteristisches Gesamturteil über die Handhabung des Maschinenwesens an dem Klingemanns Leitung unterstehenden Theater findet sich in den „Briefen einer reisenden Dame aus Berlin" [1]. Die mit H. v. M. unterzeichnete Schreiberin berichtet bei Gelegenheit ihres Braunschweiger Aufenthaltes auch über die dortige Bühne und deren Verhältnisse und schreibt unter anderem: „Verlachen Sie mich nicht, wenn ich nicht umhin kann, von leblosen Dingen, wie Maschinerie und dergl. mit Begeisterung zu sprechen. Die hiesigen Maschinen hören auf bloß wie solche zu erscheinen, sie werden zu belebten Gebilden, denen der sinnige Geist irgend eines poetischen Zauberers Können und Leben verlieh."

Die im vorhergehenden entwickelten Inszenierungsgrundsätze Klingemanns sind, wie schon angedeutet, deshalb besonders bemerkenswert, weil sie in der neuesten Zeit für die Entwickelung des deutschen Theaters von hervorragender Bedeutung geworden sind. Der Braunschweiger Bühnenleiter hat mit seinen praktisch-dramaturgischen Prinzipien im großen und ganzen das sog. „Meiningertum" antizipiert, jene Eigenart der Bühnenregie, die, von dem kleinen Hoftheater ausgehend, durch die jahrelangen Gesamtgastspiele des Personals dieser Bühne von epochemachendem Einfluß auf das ganze deutsche Theater geworden ist [2]. Eine Vergleichung der Klingemannschen Regiegrundsätze mit denen der „Meininger" im einzelnen durchzuführen, würde hier zu weit führen, aber es sei kurz bemerkt, daß eine solche die beinahe vollständige Übereinstimmung der beiden Faktoren ergeben würde. Vor allem fußten beide auf demselben Grundprinzip der Totalwirkung und schlugen zur Erreichung dieses Zieles dieselben Wege ein: Abschaffung des Rollenmonopols, malerische Gruppierung der Szenen, insbesondere der Massenszenen, und Verpflichtung aller Darsteller als stumme Personen in den letztern zu agieren, endlich sorgfältigste Behandlung des Ausstattungswesens in dem Sinne, daß dieses nicht eine äußerliche Zuthat, sondern ein integrierender Teil der Bühnendar-

[1]) Z. f. d. e. W. Jahrg. 1822 Nr. 165.

[2]) Litzmann, B., Das deutsche Drama in den litterarischen Bewegungen der Gegenwart. Hamburg u. Leipzig 1890, S. 48 ff.

stellung sei [1]). In dem letzteren Punkte entfernten sich freilich die Meininger in der Praxis vielfach von der Auffassung, wie wir sie von Klingemann vertreten sahen, indem nicht selten bei ihnen Dekoration und Kostümierung als Selbstzweck erscheinen mußte, aber die Hervorhebung dieses Elementes der theatralischen Kunst war doch ursprünglich von derselben Idee getragen, die der Braunschweiger Dramaturg entwickelt hat.

Durch einen historischen Nachweis die Übereinstimmung der Klingemannschen Regiegrundsätze mit denen der Meininger zu erklären, fühle ich mich vorläufig außer Stande. Welchen Anteil dabei die hinterlassenen Schriften des Braunschweiger Bühnenleiters haben, in denen dessen praktisch-dramaturgische Prinzipien ja fixiert sind, wie viel auf Rechnung der Thätigkeit des aus der Schule Klingemanns hervorgegangenen Regisseurs Heinrich Marr zu setzen ist, der bis zum Jahre 1871 am Thalia-Theater in Hamburg wirkte [2]), welches Verdienst einem dramaturgischen Theoretiker wie Rötscher, der das Klingemannsche Grundprinzip auch stets betont, an der Aufrechthaltung dieser Tradition zukommt, wie groß endlich die Rolle ist, die die mündliche Überlieferung hier gespielt hat, — das alles sind Fragen, die sich zum Teil der Beantwortung wohl überhaupt entziehen.

Es sei zum Schluß nur noch bemerkt, daß die von Klingemann geleitete Bühne und das Meininger Hoftheater selbstverständlich nicht unter dem Gesichtspunkte der beiderseitig erzielten praktischen Erfolge verglichen werden können. Wir wissen, daß der Braunschweiger Dramaturg nicht im entferntesten die finanziellen Mittel und speziell in der letzten Periode seines Wirkens nicht die Freiheit des Handelns hatte, um seine Reformideen in dem großen Stile durchführen zu können, wie dies ein halbes Jahrhundert später einem kunstbegeisterten deutschen Fürsten möglich war. Aber es ist sehr beachtenswerth, daß Klingemann den epochemachenden Einfluß, den die Meininger Hofbühne auf das deutsche Theater ausüben sollte, in gewissem Sinne vorausgesagt hat. In einem Artikel „Über das Repertoire“ [3]) beklagt er es, daß unsere klassische Dichtung doch nur bei einem geringen Bruchteil des Volkes Wurzel gefaßt habe. „Soll dies stets so bleiben“, fragt er sich, „oder wird es nicht möglich sein, auf irgend eine

[1]) Litzmann, a. a. O. S. 49. [2]) s. S. 35.

[3]) Klingemann, Beiträge 2c. (s. Anm. 157) S. 129 ff.

Weise die dramatische Poesie unserer Dichterfürsten der Masse näher zu bringen?" Und er giebt auf die gestellte Frage folgende Antwort: „Es muß hier notwendig irgend eine Vermittelung eintreten, welche, an sich mehr sinnlicher Natur, zuvörderst eine Berührung zwischen dem Entgegengesetzten einleitet. Zu dieser Vermittelung bietet sich nun die festliche Pracht und die geschmackvolle glänzende Umgebung dar, womit mehrere unserer klassischen tragischen Dichtungen auf der Bühne ausgestattet erscheinen und welche zunächst durch sich den großen Haufen anlocken, daß er sich hinzudrängt, um an diesen Festlichkeiten teilzunehmen. Anfangs giebt er allerdings dabei nur den neugierigen Zuschauer ab, aber bei wiederholten Besuchen wendet sich auch das Wort an ihn und macht seine wunderbare heilige Macht also geltend, daß er staunend den Tönen zuhorcht, welche aus einer fremden, unbekannten Welt zu ihm herüberkommen und ihn für sich in Anspruch nehmen." Die Entwickelung der Verhältnisse in den letzten Jahrzehnten hat dem Braunschweiger Theaterdirektor Recht gegeben. Die Meininger haben durch ihr Inszenierungssystem, das mit dem Klingemann'schen beinahe identisch ist, die Mission, von der der letztere spricht, in der That erfüllt und zwar in erster Linie durch die in der angezogenen Stelle von Klingemann genannten Mittel.

Im Eingang dieser Arbeit wiesen wir auf die Stellung Klingemanns in der Litteraturgeschichte hin; wir können zum Schluß, nachdem wir in den vorliegenden Ausführungen versucht haben, seine Bedeutung für die Theatergeschichte darzustellen, auf die erstere zurückkommen. Und jetzt werden wir sagen müssen, daß sich beide Beziehungen mit Naturnotwendigkeit entsprechen. Was dem Dramatiker Klingemann zum Verhängnis wurde, seine, um es mit einem Worte zu sagen, Unpersönlichkeit, verhalf ihm gerade als Dramaturgen und Bühnenleiter zu der Bedeutung, die unseres Erachtens ihm zukommt. Seine hochentwickelte Fähigkeit, sich in die Werke anderer zu versenken und dieselben nachzuempfinden — dort war sie ein Hindernis zur eigenen freien Entfaltung, hier gab sie die Möglichkeit zu einem thatenreichen Leben im Dienste des Schönen.

Anhang.

Die Repertoire des Braunschweiger Nationaltheaters.

(Die Zahl hinter den einzelnen Stücken bezeichnet die Anzahl der Aufführungen.)

A. Trauerspiele.

1818/1819.

Die Ahnfrau v. Grillparzer 3.
Die Braut von Messina v. Schiller 2.
Emilia Galotti v. Lessing 1.
Julius von Saßen v. Zschokke 1.
Julius von Tarent v. Leisewitz 1.
Jungfrau von Orleans v. Schiller 5.
Kabale und Liebe v. Schiller 1.
König Yngurd v. Müllner 3.
Maria Stuart v. Schiller 2.
Oktavia von „Herrn Staatsrat v. Kotzebue“ 1.
Phädra v. Racine-Schiller 1.
Die Räuber v. Schiller 1.
Sappho v. Grillparzer 3.
Die Schuld v. Müllner 3.

1819/20.

Die Ahnfrau v. Grillparzer 2.
Die Albaneserin v. Müllner 4.
Don Carlos v. Schiller 2.
Egmont v. Goethe 1.
Fürstin Chawansky v. Raupach 2.
Hamlet v. Shakespeare 2.
Heinrich von Anjou v. J. B. v. Zahlhas 1.
Iphigenie auf Tauris v. Goethe 2.
Jungfrau von Orleans v. Schiller 4.
Kabale und Liebe v. Schiller 2.
Die Macht der Verhältnisse v. Robert 1.
Maria Stuart v. Schiller 1.
Palnatoke v. Oehlenschläger 2.
Phädra v. Racine-Schiller 1.
Regulus v. Collin 1.
Sappho v. Grillparzer 1.
Die Schuld v. Müllner 2.

1820/21.

Die Ahnfrau v. Grillparzer 1.
Das Bild v. Houwald 3.
Don Carlos v. Schiller 1.
Don Guitierre oder der Arzt s. Ehre v. Calderon 2.
Emilia Galotti v. Lessing 1.
Fürstin Chawansky v. Raupach 1.
Hacon Jarl v. Oehlenschläger 1.
Hamlet v. Shakespeare 1.
Heimkehr v. Houwald 3.
Jungfrau v. Orleans v. Schiller 4.
Kabale und Liebe v. Schiller 2.
Leuchtthurm v. Houwald 2.
Makbeth v. Shakespeare-Schiller 2.
Die Räuber v. Schiller 1.
Ruprecht Graf v. Horneck v. Johanna v. Weißenthurn 2.
Sappho v. Grillparzer 1.
Die Schuld v. Müllner 2.

1821/22.

Abällino v. Zschokke 3.
Das Bild v. Houwald 1.
Die Braut v. Messina v. Schiller 2.
Der Bruder v. J. B. v. Zahlhas 1.
Don Carlos v. Schiller 3.
Emilia Galotti v. Lessing 2.
Jungfrau v. Orleans v. Schiller 2.
Kabale und Liebe v. Schiller 1.
König Lear v. Shakespeare-Schröder 1.
König Yngurd v. Müllner 1.
Leuchtthurm v. Houwald 1.
Makbeth v. Shakespeare-Schiller 2.
Maria Stuart v. Schiller 2.
Phädra v. Racine-Schiller 1.
Die Schuld v. Müllner 1.
Tankred und Clorinde v. Karl Baron v. Nordeck 3.
Ubaldo v. Kotzebue 1.
Zriny v. Körner 3.

1822/23.

Abällino v. Zschokke 1.
Die Ahnfrau v. Grillparzer 2.
Das Bild v. Houwald 1.
Die Braut von Messina v. Schiller 2.
Don Carlos v. Schiller 1.
Heimkehr v. Houwald 1.
Julius von Tarent v. Leisewitz 1.
Jungfrau von Orleans v. Schiller 2.
Kabale und Liebe v. Schiller 1.
König Lear v. Shakespeare-Schröder 1.
Leuchtthurm v. Houwald 1.

Naco v. H. J. v. Collin 1.
Die Macht der Verhältnisse v. Robert 1.
Die Räuber v. Schiller 3.
Romeo u. Julia v. Shakespeare (Schlegel), Bühneneinrichtung v. West 1.
Die Schuld v. Müllner 1.
Wallensteins Tod v. Schiller 4.
Zriny v. Körner 1.

1823/24.

Almansor v. Heine 1.
Das Bild v. Houwald 1.
Die Braut von Messina v. Schiller 1.
Egmont v. Goethe 1.
Emilia Galotti v. Lessing 1.
Kabale und Liebe v. Schiller 3.
Makbeth v. Shakespeare-Schiller 1.
Medea v. Grillparzer 2.
Die Räuber v. Schiller 1.
Romeo u. Julia v. Shakespeare (Schlegel), Bühneneinrichtung v. West 2.
Sappho v. Grillparzer 1.
Wallensteins Tod v. Schiller 1.

1824/25.

Abällino v. Zschokke 2.
Die Ahnfrau v. Grillparzer 2.
Egmont v. Goethe 1.
Emilia Galotti v. Lessing 1.
Graf Essex nach d. Engl. v. H. G. Dyk 1.
Heimkehr v. Houwald 3.
Heinrich Reuß v. Plauen v. Kotzebue 1.
Kabale und Liebe v. Schiller 1.
Der Machtspruch v. F. W. Ziegler 1.
Makbeth v. Shakespeare-Schiller 1.
Maria Stuart v. Schiller 1.
Die Paria v. Beer 3.
Die Räuber v. Schiller 2.
Romeo u. Julia v. Shakespeare (Schlegel), Bühneneinrichtung v. West 1.
Viola v. Freih. v. Auffenberg 1.
Wallensteins Tod v. Schiller 1.

1825/26.

Abällino v. Zschokke 2.
Das Bild v. Houwald 1.
Die Braut von Messina v. Schiller 1.
Don Carlos v. Schiller 1.
Emilia Galotti v. Lessing 1.
Fürstin Chawansky v. Raupach 1.
Graf Essex nach d. Engl. v. H. G. Dyk 3.
Hamlet v. Shakespeare 3.
Kabale und Liebe v. Schiller 1.
Die Räuber v. Schiller 1.
Rosamunde v. Körner 2.
Die Schuld v. Müllner 1.
Die Verschwörung des Fiesko v. Schiller 1.
Wallensteins Tod v. Schiller 1.

B. Schauspiele.

1818/19.

Abbé de l'Epée (der Taubstumme) nach dem Franz. v. Kotzebue 1.
Die Advokaten v. Iffland 2.
Der arme Poet v. Kotzebue 2.
Bruderzwist v. Kotzebue 1.
Clementine v. Frau v. Weißenthurn 4.
Clementine von Aubigny v. F. S. Weidmann 1.
Die deutsche Hausfrau v. Kotzebue 1.
Dienstpflicht v. Iffland 1.
Elise von Valberg v. Iffland 1.
Fridolin v. Holbein 1.
Die Jäger v. Iffland 1.
Das Kind der Liebe v. Kotzebue 1.
Der Kirchhof zu Savelthum v. F. Kind 1.
Die Kreuzfahrer v. Kotzebue 2.
Das Leben ein Traum v. Calderon (West) 2.
Maria v. Kotzebue 2.
Das Nachtlager v. Granada v. Kind 3.
Nathan der Weise v. Lessing 1.
Pflicht um Pflicht v. P. A. Wolff 2.
Die Quäker v. Kotzebue 2.
Die Rosen d. H. v. Malesherbes v. Kotzebue 2.
Der Ruf v. Kotzebue 2.
Ruth, die Aehrenleserin v. ... 1.
Simson v. W. Blumenhagen 2.
Die Stricknadeln v. Kotzebue 1.
Das Taschenbuch v. Kotzebue 3.
Toni v. Körner 2.
Die Unvermählten v. Kotzebue 1.
Van Dyks Landleben v. Kind 3.
Verbrechen aus Ehrsucht v. Iffland 1.
Die Versöhnung v. Weißenthurn 1.
Der Wahn v. Müllner 1.
Die Waise und der Mörder v. Castelli 4.

1819/20.

Der Abend am Waldbrunnen v. F. Kind 1.
Der Brief aus Kadix v. Kotzebue 1.
Bruderzwist v. Kotzebue 1.
Clementine v. Frau v. Weißenthurn 1.
Clementine von Aubigny v. F. S. Weidmann 2.
Correggio v. Oehlenschläger 2.

Des Hasses und der Liebe Rache v. Kotzebue 2.
Drei Wahrzeichen v. F. Holbein 4.
Fridolin v. Holbein 2.
Hedwig v. Körner 2.
Hugo Grotius v. Kotzebue 2.
Johann v. Montfaucon v. Kotzebue 1.
Leichter Sinn v. Iffland 2.
Das Mädchen von Marienberg v. F. Kratter 1.
Nathan der Weise v. Lessing 1.
Otto v. Wittelsbach v. Babo 1.
Reue und Ersatz. Nach d. Ital. d. Federici v. Vogel 2.
Die Riesenschlange v. Kotzebue 2.
Die Rosen d. H. v. Malesherbes v. Kotzebue 1.
Rudolf v. Habsburg v. Kotzebue 2.
Die silberne Hochzeit v. Kotzebue 2.
Die Sonnenjungfrau v. Kotzebue 1.
Der Tagesbefehl v. Töpfer 2.
Van Dyks Landleben v. Kind 2.
Die Waise und der Mörder v. Castelli 1.
Wilhelm Tell v. Schiller 3.

1820/21.

Der Abend am Waldbrunnen v. F. Kind 1.
Der arme Poet v. Kotzebue 1.
Bayard v. Kotzebue 1.
Correggio v. Ohlenschläger 2.
Dienstpflicht v. Iffland 1.
Das Erbfräulein v. Jever 1.
Familie Rosenstein v. Kurländer 1.
Graf v. Burgund v. Kotzebue 1.
Hedwig v. Körner 1.
Der Hirtenknabe v. Oehlenschläger 1.
Der Indienfahrer v. Kotzebue 1.
Die Jäger v. Iffland 1.
Johann v. Montfaucon v. Kotzebue 1.
Käthchen v. Heilbronn v. Kleist-Holbein 1.
Das Leben ein Traum v. Calderon (West) 1.
Menschenhaß und Reue v. Kotzebue 2.
Otto von Wittelsbach v. Babo 2.
Der Schutzgeist v. Kotzebue 1.
Der Spieler v. Iffland 1.
Der Tagesbefehl v. Töpfer 7.
Das Taschenbuch v. Kotzebue 2.
Van Dyks Landleben v. Kind 3.
Der Vorposten v. H. Clauren 3.
Wallensteins Lager v. Schiller 2.
Wilhelm Tell v. Schiller 2.

1821/22.

Agnes v. d. Lille v. Fr. v. Weißenthurn 1.
Bayard v. Kotzebue 1.
Correggio v. Oehlenschläger 3.
Deutsche Treue v. Klingemann 1.
Dienstpflicht v. Iffland 1
Elise v. Valberg v. Iffland 1.
Falkenstein v. Klingemann 5.
Florette v. Deinhardstein 2.
Fluch und Segen v. Houwald 4.
Hedwig v. Körner 1.
Heinrich der Löwe v. Klingemann 3.
Die Jäger v. Iffland 1.
Johann v. Montfaucon v. Kotzebue 1.
Käthchen v. Heilbronn v. Kleist-Holbein 2.
Das Kind der Liebe v. Kotzebue 1.
Die Kreuzfahrer v. Kotzebue 1.
Liebe auf dem Lande. Nach Ifflands Hagestolzen 1.
Das Mündel v. Iffland 1.
Otto v. Wittelsbach v. Babo 1.
Der Schutzgeist v. Kotzebue 1.
Der Spieler v. Iffland 1.
Der Tagesbefehl v. Töpfer 2.
Das Taschenbuch v. Kotzebue 1.
Toni v. Körner 2.
Der Vampyr. Nach einer Erzählung d. Lord Byron v. Nordier. Deutsch v. L. Ritter 2.
Van Dyks Landleben v. Kind 1.
Der Wahn v. Müllner 1.
Wilhelm Tell v. Schiller 3.

1822/23.

Das Alpenröslein, das Patent und der Shawl v. Holbein (nach der Erzählung Claurens) 2.
Die Andacht zum Kreuz v. Calderon (Uebers. v. W. Schlegel) 2.
Der arme Poet v. Kotzebue 2.
Bayard v. Kotzebue 1.
Elise von Valberg v. Iffland 1.
Falsche Scham v. Kotzebue 1.
Faust v. Klingemann 2.
Fridolin v. Holbein 1.
Graf v. Burgund v. Kotzebue 1.
Hedwig v. Körner 1.
Die Hussitten vor Naumburg v. Kotzebue 3.
Käthchen v. Heilbronn v. Kleist-Holbein 1.
Der Kaufmann v. Venedig v. Shakespeare (A. W. Schlegel) 1.
Kenilworth, nach Scott v. Lembert 2.
König Heinrich IV. I. Teil v. Shakespeare 1.
Das Leben ein Traum v. Calderon (West) 1.
Das Mädchen v. Marienberg v. F. Kratter 1.

Nathan der Weise v. Lessing 1.
Parteienwut v. Ziegler 1.
Pikkolomini v. Schiller 2.
Preziosa v. P. A. Wolff 4.
Der Prinz v. Homburg v. Kleist 3.
Die Rosen d. H. v. Malesherbes v. Kotzebue 1.
Die Soldaten v. Arresto 1.
Sophronia v. W. Gerhard 1.
Der Spieler v. Iffland 2.
Die Waise und der Mörder v. Castelli 2.
Wallensteins Lager v. Schiller 1.
Wilhelm Tell v. Schiller 1.

1823/24.

Das Alpenröslein, das Patent und der Shawl v. Holbein (nach der Erzählung Claurens) 2.
Der arme Poet v. Kotzebue 1.
Bayard v. Kotzebue 1.
Elise von Valberg v. Iffland 1.
Falsche Scham v. Kotzebue 1.
Florette v. Deinhardstein 2.
Fluch und Segen v. Houwald 1.
Fridolin v. Holbein 2.
Fürst und Bürger v. Houwald 4.
Götz v. Berlichingen v. Göthe („Neu für die Bühne eingerichtet") 2.
Graf Benjowsky v. Kotzebue 3.
Graf v. Burgund v. Kotzebue 1.
Hedwig v. Körner 1.
Heinrich der Löwe v. Klingemann 1.
Die Jäger v. Iffland 1.
Johann v. Montfaucon v. Kotzebue 1.
Käthchen v. Heilbronn v. Kleist-Holbein 2.
Der Kaufmann v. Venedig v. Shakespeare (A. W. Schlegel) 1.
König Heinrich IV. I. Teil v. Shakespeare 1.
Die Kreuzfahrer v. Kotzebue 1.
Das Leben ein Traum v. Calderon (West) 2.
[Hagestolzen 1.
Liebe auf dem Lande, nach Ifflands
Der Lohn der Wahrheit v. Kotzebue 1.
Preziosa v. P. A. Wolff 7.
Quintin Messis v. J. v. Voß 1.
Die Rosen d. H. v. Malesherbes v. Kotzebue 2.
Die Soldaten v. Arresto 2.
Der Spieler v. Iffland 1.
Die Strelitzer v. Babo 1.
Der Tagesbefehl v. Töpfer 1.
Die Tochter der Natur v. Lafontaine 1.
Toni v. Körner 1.
Van Dyks Landleben v. Kind 1.
Die Waise aus Genf. Nach d. Franz. v. Castelli 2.

Die Waise und der Mörder v. Castelli 1.
Der Wald bei Hermannstadt v. Fr. v. Weißenthurn 2.
Wilhelm Tell v. Schiller 1.

1824/25.

Der arme Poet v. Kotzebue 1.
Die beiden Sergeanten. Nach dem Franz. v. Aubigny v. Th. Hell 5.
Die Bestürmung v. Smolensk v. Fr. v. Weißenthurn 3.
Correggio v. Oehlenschläger 2.
Die deutsche Hausfrau v. Kotzebue 3.
Drei Wahrzeichen v. F. Holbein 1.
Elise von Valberg v. Iffland 1.
Der ewige Jude v. Klingemann (Musik v. L. Spohr) 1.
Falkenstein v. Klingemann 1.
Faust v. Klingemann 2.
Florette v. Deinhardstein 1.
Fluch und Segen v. Houwald 1.
Fürst und Bürger v. Houwald 1.
Der Galeerensklave v. Th. Hell (Melodrama Schubert) 7.
Gustav Wasa v. Kotzebue 1.
Hermann u. Dorothea v. Töpfer 1.
Käthchen v. Heilbronn v. Kleist-Holbein 2.
Der Kaufmann v. Venedig v. Shakespeare (A. W. Schlegel) 1.
Die kleine Zigeunerin v. Kotzebue 1.
König Heinrich IV. I. Teil v. Shakespeare 2.
Die Kreuzfahrer v. Kotzebue 1.
Das Leben ein Traum v. Calderon (West) 1.
Der Lorbeerkranz v. F. W. Ziegler 5.
Martin Luther v. Klingemann 4.
Moses v. Klingemann 3.
Das Nachtlager von Granada v. Kind 1.
Parteienwut von Ziegler 1.
Preziosa v. P. A. Wolff 2.
Der Prinz v. Homburg v. Kleist 1.
Die Soldaten v. Arresto 1.
Der Spieler v. Iffland 2.
Der Tagesbefehl v. Töpfer 1.
Das Taschenbuch v. Kotzebue 1.
Toni v. Körner 1.
Die Waffenbrüder. Nach Kleists Familie Schroffenstein v. Holbein 1.
Der Wald bei Hermannstadt v. Fr. v. Weißenthurn 1.
Wallensteins Lager v. Schiller 1.
Weltton und Herzensgüte v. F. W. Ziegler 2.
Wilhelm Tell v. Schiller 2.

1825/26.

Abbé de l'Epée (der Taubstumme). Nach dem Franz. v. Kotzebue 1.
Correggio v. Ohlenschläger 1.
Deutsche Treue v. Klingemann 1.
Drei Wahrzeichen v. F. Holbein 2.
Fluch und Segen v. Houwald 1.
Fridolin v. Holbein 1.
Hedwig v. Körner 1.
Die Jäger v. Iffland 1.
Martin Luther v. Klingemann 1.
Die Mohrin v. F. W. Ziegler 1.
Das Nachtlager von Granada v. Kind 1.
Nathan der Weise v. Lessing 1.
Otto v. Wittelsbach v. Babo 1.
Pikkolomini v. Schiller 1.
Preziosa v. P. A. Wolff 4.
Der Prinz v. Homburg v. Kleist 1.
Die Rosen d. H. v. Malesherbes v. Kotzebue 2.
Die Soldaten v. Arresto 1.
Der Tagesbefehl v. Töpfer 1.
Das Taschenbuch v. Kotzebue 1.
Van Dyks Landleben v. Kind 1.
Die Waise und der Mörder v. Castelli 2.
Der Wald bei Hermannstadt v. Fr. v. Weißenthurn 1.
Wallensteins Lager v. Schiller 1.
Wilhelm Tell v. Schiller 3.

C. Lustspiele und Possen.

1818/19.

Der Amerikaner, nach d. Ital. d. Federizi v. Vogel 1.
Die beiden Billets v. A. Wall 2.
Die beiden Klingsberg v. Kotzebue 1.
Der Blitz v. A. Müllner 1.
Die Braut vom Rock des Königs (Die Vertrauten) v. Müllner 2.
Das war ich v. Hutt 1.
Die deutschen Kleinstädter v. Kotzebue 3.
Der deutsche Mann und die vornehmen Leute v. Kotzebue 3.
Der Dichter und die Schauspieler, nach Dupaty v. Lembert 2.
Donna Diana, nach Moreto v. C. A. West 1.
Die drei Gefangenen v. P. A. Wolff 3.
Das Epigramm v. Kotzebue 2.
Die Freimaurer v. Kotzebue 1.
Die gefährliche Nachbarschaft v. Kotzebue 2.
Der Geizige nach Molière v. Zschokke 1.
Der gerade Weg der beste v. Kotzebue 2.
Das große Loos v. Hagemeister 2.
Die Großmama v. Kotzebue 3.
Die Hagestolzen v. Iffland 1.
Haß allen Frauen v. Castelli 2.
Der häusliche Zwist v. Kotzebue 1.
Die Indianer in England v. Kotzebue 1.
Das Intermezzo v. Kotzebue 2.
König von Gestern v. St. Schütze 2.
Der Lügner und sein Sohn. Nach d. Franz. v. F. Kurländer 2.
Maske für Maske v. Jünger 2.
Die Mißverständnisse v. Steigentesch 4.
Die Onkelei v. Müllner 1.
Pachter Feldkümmel v. Kotzebue 2.
Pagenstreiche v. Kotzebue 3.
Portrait der Mutter v. F. L. Schröder 2.
Rafael v. Castelli 2.
Ränke und Schwänke v. Lembert 2.
Das Rätsel v. Contessa 2.
Der Rehbock v. Kotzebue 3.
Die Reise nach der Stadt v. Iffland 2.
Reue und Ersatz. Nach d. Franz. d. Federizi v. Vogel 2.
Der schwarze Mann v. Gotter 2.
Shakespeare v. C. Lebrun 1.
Der Spiegel v. Kotzebue 4.
Stille Wasser sind tief v. Schröder 1.
Ein Tag aus dem Jugendleben Heinrich V. v. Th. Hell 2.
Das Testament des Onkels. Nach d. Franz. v. Rouier 2.
Theatersucht v. C. Schall 1.
Die Tochter Pharaons v. Kotzebue 1.
Trau, schau, wem v. K. Schall 4.
U. A. w. g. v. Kotzebue 2.
Die Unglücklichen v. Kotzebue 1.
Unterbrochene Whistpartie v. Schall 1.
Der Vater von ohngefähr v. Kotzebue 2.
Die vergebliche Mühe v. Lembert 2.
Verkleidungen v. Kotzebue 3.
Der Verräter v. Holbein 2.
Der Vetter aus Bremen v. Körner 1.
Der Vorsatz v. Holbein 2.
Welche ist die Braut v. Frau v. Weißenthurn 1.
Der Wildfang v. Kotzebue 1.
Der Wirrwarr v. Kotzebue 1.
Das zugemauerte Fenster v. Kotzebue 1.

1819/20.

Armut und Edelsinn v. Kotzebue 1.
Die Beichte v. Kotzebue 2.
Die beiden Billets v. A. Wall 1.
Die beiden Klingsberg v. Kotzebue 2.
Beschämte Eifersucht v. Fr. v. Weißenthurn 3.
Der Blitz v. A. Müllner 1.
Die Brandschatzung v. Kotzebue 3.

Braut und Bräutigam in einer Person v. Kotzebue 2.
Die Braut vom Rock des Königs (Die Vertrauten) v. Müllner 1.
Cäsario v. P. A. Wolff 3.
Damenhüte im Fenster v. J. v. Voß 3.
Das war ich v. Hutt 1.
Der Dichter und die Schauspieler, nach Dupaty v. Lembert 2.
Die drei Gefangenen v. P. A. Wolff 1.
Drillinge v. Freih. v. Bonin 2.
Der Eintritt in das neue Jahr v. Gerber 1.
Er mengt sich in Alles v. Jünger 2.
Der Geizige nach Molière v. Zschokke 1.
Die Gouvernante v. Körner 3.
Der gerade Weg der beste v. Kotzebue 2.
Die Großmama v. Kotzebue 1.
Der häusliche Zwist v. Kotzebue 2.
Heirat durch ein Wochenblatt v. Schröder 2.
Irrtum auf allen Ecken. Nach d. Engl. v. Schröder 2.
Jurist und Bauer v. Rautenstrauch 2.
Das Kamäleon v. H. Beck 3.
Leichtsinn und gutes Herz v. G. Hagemann 2.
Leichtsinnige Lügner v. F. L. Schmidt 2.
Der Lügner und sein Sohn. Nach d. Franz. v. F. Kurländer 1.
Der Mann im Feuer v. . . . 2.
Der Nachtwächter v. Körner 1.
Offene Fehde. Nach d. Franz. v. C. F. Huber 4.
Pachter Feldkümmel v. Kotzebue 1.
Das Portrait der Mutter v. F. L. Schröder 1.
Die Radikalkur v. Frau v. Weißenthurn 2.
Das Räuschchen v. Bretzner 3.
Die respektable Gesellschaft v. Kotzebue 2.
Der Schatz v. Contessa 1.
Seltsame Heirat v. F. W. Ziegler 3.
Das Strudelköpfchen v. Th. Hell 1.
Theatersucht v. C. Schall 1.
Die Tochter Pharaons v. Kotzebue 2.
Trau, schau, wem v. K. Schall 1.
Die unterbrochene Whistpartie v. Schall 2.
Verkleidungen v. Kotzebue 1.
Der Vetter aus Bremen v. Körner 1.
Vier Temperamente v. Ziegler 3.
Das Vogelschießen v. Clauren 5.
Der Vorsatz v. Holbein 1.
Welche ist die Braut v. Frau v. Weißenthurn 2.
Die Zerstreuten v. Kotzebue 2.

1820/21.

Der Amerikaner nach d. Ital. d. Federizi v. Vogel 1.
Die Aussteuer v. Iffland 1.
Die beiden Billets v. A. Wall 2.
Die beiden Gutsherren v. J. v. Voß 2.
Die beiden Klingsberg v. Kotzebue 1.
Die beiden Philiberts. Nach d. Franz. v. C. Lebrun 3.
Blind geladen v. Kotzebue 3.
Carolus Magnus (Fortsetzung d. „Deutschen Kleinstädter“) v. Kotzebue 2.
Cäsario v. P. A. Wolff 1.
Die Damenhüte im Theater v. J. v. Voß 1.
Die deutschen Kleinstädter v. Kotzebue 1.
Drillinge v. Freih. v. Bonin 1.
Der Ehemann als Junggeselle v. J. F. Küstner 2.
Die eifersüchtige Frau v. Kotzebue 2.
Das Epigramm v. Kotzebue 1.
Es spukt v. Fr. v. Weißenthurn 2.
Die gefährliche Nachbarschaft v. Kotzebue 1.
Der gerade Weg der beste v. Kotzebue 2.
Das große Loos v. Hagemeister 1.
Die Großmama v. Kotzebue 1.
Das Gut Sternberg v. Johanna v. Weißenthurn 3.
Der Hausdoktor v. Ziegler 2.
Ich bin mein Bruder v. Contessa 2.
Das Intermezzo v. Kotzebue 1.
Irrtum auf allen Ecken. Nach d. Engl. v. Schröder 1.
Jurist und Bauer v. Rautenstrauch 2.
Kapitän Belronde v. Kotzebue 2.
Das Landhaus an der Heerstraße v. Kotzebue 1.
Der leichtsinnige Lügner v. F. L. Schmidt 1.
Das letzte Mittel v. Steigentesch 3.
Der Lügner und sein Sohn. Nach d. Franz. v. F. Kurländer 2.
Der Mann im Feuer v. . . . 2.
Minna v. Barnhelm v. Lessing 1.
Der Nachtwächter v. Körner 1.
Die Onkelei v. Müllner 4.
Pagenstreiche v. Kotzebue 1.
Der Puls v. Babo 1.
Die Quälgeister v. H. Beck 2.
Die Radikalkur v. Fr. v. Weißenthurn 1.
Ränke und Schwänke v. Lembert 2.
Die Tochter Pharaons v. Kotzebue 1.
U. A. w. g. von Kotzebue 1.
Die unterbr. Whistpartie v. Schall 1.
Die vergebliche Mühe v. Lembert 2.
Der Vetter aus Bremen v. Körner 1.

Der Vielwisser v. Kotzebue 2.
Das Vogelschießen v. Clauren 1.
Weibertausch v. Castelli 1.
Welches ist der Bräutigam? v. Joh. v. Weißenthurn 3.
Der Wirrwarr v. Kotzebue 1.
Die Zeche v. J. T. Castelli 2.
Die Zerstreuten v. Kotzebue 3.

1821/22.

Alte Zeit und neue Zeit v. Iffland 1.
Der Amerikaner, nach d. Ital. d. Federizi v. Vogel 2.
Armut und Edelsinn v. Kotzebue 1.
Die beiden Billets v. A. Wall 1.
Die beiden Philiberts, nach d. Franz. v. C. Lebrun 4.
Die Belagerung v. Saragossa v. Kotzebue 3.
Beschämte Eifersucht v. Fr. v. Weißenturn 1.
Der bethlehemitische Kindermord v. Geyer 4.
Das Blatt hat sich gewendet v. Schröder 1.
Braut u. Bräutigam in einer Person v. Kotzebue 1.
Die Braut vom Rock des Königs (die Vertrauten) v. Müllner 1.
Cäsario v. P. A. Wolff 1.
Cervantes Portrait v. T. L. Schmidt 1.
Die Damenhüte im Theater v. J. v. Voß 1.
Der dankbare Sohn v. J. J. Engel 1.
Der Dichter und die Schauspieler, nach Dupaty v. Lembert 1.
Der Ehemann als Junggeselle v. J. F. Küstner 1.
Es spukt v. Fr. v. Weißenthurn 1.
Die Fahrt zum Seehafen nach Dieppe, nach d. Franz. v. Kurländer 2.
Das Gasthaus zur goldenen Sonne v. Clauren 3.
Geheimnisse, nach d. Franz. v. Lembert 1.
Der goldene Löwe v. U. Stein 4.
Die Großmama v. Kotzebue 1.
Das Gut Sternberg v. Johanna v. Weißenthurn 1.
Der Hausdoktor v. Ziegler 3.
Heirath durch ein Wochenblatt v. Schröder 1.
Der Hund des Aubry v. P. A. Wolff 1.
Das Intermezzo v. Kotzebue 1.
Jurist und Bauer v. Rautenstrauch 1.
Kapitän Belronde v. Kotzebue 1.
Die Komödie aus dem Stegreif v. Jünger 2.
Künstlers Erdenwallen v. J. v. Voß 2.
Der leichtsinnige Lügner v. F. L. Schmidt 1.
Das letzte Mittel v. Steigentesch 1.
Der Lügner und sein Sohn, nach d. Franz. v. F. Kurländer 1.
Der Mann im Feuer v. ... 1.
Der Nachtwächter v. Körner 1.
Die Onkelei v. Müllner 2.
Pagenstreiche v. Kotzebue 1.
Das Posthaus von Treuenbrietzen v. Kotzebue 2.
Der Prinz kommt v. Castelli 1.
Der Puls v. Babo 1.
Die Quälgeister v. H. Beck 1.
Das Räuschchen v. Bretzner 1.
Der Rehbock v Kotzebue 1.
Die Reise zur Hochzeit, nach d. Franz. v. Lembert 2.
Die Schachmaschine v. H. Beck 2.
Die Schauspieler, nach d. Franz. v. Freih. v. Thumb 2.
Stille Wasser sind tief v. Schröder 1.
Die Tochter Pharaons v. Kotzebue 1.
U. A. w. g. von Kotzebue 1.
Die Unglücklichen v. Kotzebue 1.
Die vergebliche Mühe v. Lembert 1.
Der Verräter v. Holbein 1.
Verwandtschaften v. Kotzebue 1.
Der Vetter aus Bremen v. Körner 2.
Vier Temperamente v. Ziegler 1.
Der Weg zum Halsbrechen v. J. v. Voß 2.
Weibertausch v. Castelli 1.
Die Zerstreuten v. Kotzebue 1.

1822/23.

André, nach dem Franz. v. ... 2.
Die argwöhnischen Eheleute v. Kotzebue 1.
Die beiden Klingsberg v. Kotzebue 1.
Die beiden Philiberts, nach d. Franz. v. C. Lebrun 1.
Beschämte Eifersucht v. Fr. v. Weißenthurn 1.
Der bethlehemitische Kindermord v. Geyer 2.
Das Blatt hat sich gewendet v. Schröder 1.
Die blonden Locken v. Töpfer 1.
Die Braut vom Rock des Königs (die Vertrauten) v. Müllner 2.
Der Bräutigam aus Mexiko v. Clauren 3.
Brief und Antwort v. Lebrün 1.
Der Bürgermeister von Saardam. Nach d. Franz. v. H. Römer 1.

Carolus Magnus (Fortsetzung der „deutschen Kleinstädter“) v. Kotzebue 1.
Cervantes Portrait v. F. L. Schmidt 2.
Der Dichter und die Schauspieler nach Dupaty v. Lembert 1.
Donna Diana nach Moreto v. C. A. West 1.
Die drei Gefangenen v. P. A. Wolff 1.
Drillinge v. Freih. v. Bonin 2.
Die eifersüchtige Frau v. Kotzebue 1.
Die Entführung v. Jünger 2.
Die Freimaurer v. Kotzebue 2.
Die Fremde v. Iffland 2.
Fünf Freier und eine Braut v. F. A. Gleich 1.
Die gefährliche Nachbarschaft v. Kotzebue 1.
Der Geizige, nach Molière v. Zschokke 1.
Der Gemahl von Ohngefähr v. Lembert 1.
Gleiche Schuld v. Castelli 3.
Das Gut Sternberg v. Johanna v. Weißenthurn 1.
Der gutherzige Polterer v. Goldoni 1.
Der Hund des Aubry v. P. A. Wolff 2.
Ich irre mich nie v. Lebrun 3.
König und Page v. Töpfer 5.
Des Königs Befehl v. Töpfer 4.
Künstlers Erdenwallen v. J. v. Voß 1.
Der Mann im Feuer v. ... 1.
Männertreue v. ... 1.
Der mißtrauische Liebhaber v. Bretzner 1.
Der Nachtwächter v. Körner 1.
Die Neugierigen v. F. L. Schmidt 3.
Nummer 777 v. Lebrun 5.
Onkel Adam und Nichte Eva v. Lembert 2.
Die Onkelei v. Müllner 1.
Pommersche Intriguen v. Lebrun 1.
Die Puppe v. Castelli 4.
Die Quälgeister v. H. Beck 1.
Die Reise zur Hochzeit, nach d. Franz. v. Lembert 2.
Ein Stündchen in Pyrmont v. Töpfer 2.
Ueble Laune v. Kotzebue 1.
Verwandtschaften v. Kotzebue 1.
Der Vielwisser v. Kotzebue 2.
Vier Temperamente v. Ziegler 1.
Das Vogelschießen v. Clauren 2.
Weibertausch v. Castelli 1.
Welches ist der Bräutigam? v. Joh. v. Weißenthurn 1.
Der zerbrochene Krug v. Kleist-F. L. Schmidt 2.

1823/24.

Der Abend im Posthause v. Clauren 1.
André, nach d. Franz. v. ... 1.
Die Beichte v. Kotzebue 2.
Die beiden Grenadiere v. Cords 2.
Die beiden Klingsberg v. Kotzebue 1.
Der bethlehemitische Kindermord v. Geyer 1.
Blinde Liebe v. Kotzebue 2.
Der Bräutigam aus Mexiko v. Clauren 4.
Der bucklige Liebhaber, nach d. Franz. v. Castelli 1.
Der Bürgermeister von Saardam, nach d. Franz. v. H. Römer 5.
Cervantes Portrait v. F. L. Schmidt 1.
Diener zweier Herren v. Goldoni-Schröder 2.
Don Ranudo v. Kotzebue 2.
Der Doppelpapa v. G. Hagemann 2.
Die eifersüchtige Frau v. Kotzebue 1.
Die Eifersüchtigen v. Schröder 1.
Ein Mann hilft dem andern v. Fr. v. Weißenthurn 4.
Eine Freundschaft ist der anderen werth v. Lebrun 4.
Der Empfehlungsbrief v. Töpfer 4.
Die Entdeckung v. Steigentesch 1.
Die Entführung v. Jünger 1.
Es spukt v. Frau v. Weißenthurn 1.
Die Feuerprobe v. Kotzebue 1.
Freiwillige Landsturm v. Lebrun 4.
Der goldene Löwe v. K. Stein 1.
Die Gouvernante v. Körner 2.
Der gerade Weg der beste v. Kotzebue 3.
Die Großmama von Kotzebue 2.
Das Gut Sternberg v. Johanna v. Weißenthurn 2.
Hausfrieden v. Iffland 1.
Der häusliche Zwist v. Kotzebue 2.
Der Hund des Aubry v. P. A. Wolff 1.
Ich irre mich nie v. Lebrun 4.
Das Kamäleon v. H. Beck 2.
Kinderschuhe v. Hut 1.
Kleinigkeiten v. Steigentesch 2.
Des Königs Befehl v. Töpfer 1.
Künstlers Erdenwallen v. J. v. Voß 1.
Das letzte Mittel v. Steigentesch 2.
Der Lügner und sein Sohn, nach d. Franz. v. F. Kurländer 1.
Männertreue v. ... 3.
Martinsgänse v. G. Hagemann 1.
Der mißtrauische Liebhaber v. Bretzner 1.
Mittel und Wege v. Lebrun 1.
„Nein“ v. G. v. Barnekow 1.
Die Neugierigen v. F. L. Schmidt 1.
Nummer 777 v. Lebrun 2.
Oeffentl. Geheimnis (nach d. Span.) v. ... 2.

Onkel Adam und Nichte Eva v. Lembert 2.
Organe des Gehirns v. Kotzebue 1.
Pagenstreiche v. Kotzebue 2.
Pommersche Intriguen v. Lebrun 3.
Die Quälgeister v. H. Beck 1.
Die Reise zur Hochzeit, nach d. Franz. v. Lembert 1.
Der Sammtrock v. Kotzebue 2.
Die Schachmaschine v. H. Beck 2.
Scherz und Ernst v. Stoll 2.
Ein Stündchen in Pyrmont v. Töpfer 1.
Theaterprobe, nach Molière „Impromptu de Versailles“ v. Oswald 1.
Theilung der Erde v. F. L. Schmidt 3.
Unglückliche Ehe (der Ring) v. Schröder 3.
Der Unschuldige muß viel leiden, nach dem Franz. v. Th. Hell 5.
Die unterbrochene Whistpartie v. Schall 2.
Der Verräter v. Holbein 2.
Der Vetter aus Bremen v. Körner 2.
Das Vogelschießen v. Clauren 1.
Der Wollmarkt v. H. Clauren 5.
Der Wunderschrank v. Holbein 5.
Der zerbrochene Krug v. Kleist-F. L. Schmidt 2.
Die Zerstreuten v. Kotzebue 2.

1824/25.

Die argwöhnischen Eheleute v. Kotzebue 1.
Die Beichte v. Kotzebue 1.
Die beiden Billets v. A. Wall 2.
Die beiden Klingsberg v. Kotzebue 1.
Der bethlehemitische Kindermord v. Geyer 1.
Das Blatt hat sich gewendet v. Schröder 1.
Die Braut vom Rock des Königs (die Vertrauten) v. Müllner 2.
Der Bürgermeister v. Saardam, nach d. Franz. v. H. Römer 2.
Cervantes Portrait v. F. L. Schmidt 1.
Die Damenhüte im Fenster v. J. v. Voß 3.
Die deutschen Kleinstädter v. Kotzebue 1.
Der Dichter und die Schauspieler, nach Dupaty v. Lembert 2.
Der Doppelpapa v. G. Hagemann 1.
Drillinge v. Freih. v. Bonin 1.
Eine Freundschaft ist der anderen werth v. Lebrun 1.
Der Empfehlungsbrief v. Töpfer 2.
Die Entdeckung v. Steigentesch 1.
Die Erbin, nach Scribe v. G. Lotz 1.
Es spukt v. Fr. v. Weißenthurn 1.
Die Feuerprobe v. Kotzebue 1.
Freiwillige Landsturm v. Lebrun 1.
Die gefährliche Nachbarschaft v. Kotzebue 2.
Glück bessert Thorheit, nach d. Engl. v. Schröder 2.
Der goldene Löwe v. K. Stein 2.
Die Gouvernante v. Körner 4.
Große Kinder v. Müllner 4.
Die Großmama v. Kotzebue 1.
Der häusliche Zwist v. Kotzebue 1.
Der Hofmeister in tausend Aengsten v. Th. Hell 2.
Der Hund des Aubry v. P. A. Wolff 1.
Ich irre mich nie v. Lebrun 3.
Das Intermezzo v. Kotzebue 1.
Jurist und Bauer v. Rautenstrauch 3.
Kleinigkeiten v. Steigentesch 1.
Des Königs Befehl v. Töpfer 2.
Der leichtsinnige Lügner v. F. L. Schmidt 1.
Der Lügner und sein Sohn, nach d. Franz. v. F. Kurländer 2.
Magnetismus v. Iffland 1.
Der Mann im Feuer v. ... 2.
Männertreue v. ... 1.
Der Nachtwächter v. Körner 2.
Die Neugierigen v. F. L. Schmidt 2.
Nummer 777 v. Lebrun 3.
Pachter Feldkümmel v. Kotzebue 1.
Der philosophische Bediente, nach d. Franz. v. Kurländer 1.
Pommersche Intriguen v. Lebrun 1.
Das Räuschchen v. Bretzner 2.
Die Reise zur Hochzeit, nach d. Franz. v. Lembert 2.
Der Sammtrock v. Kotzebue 1.
Die Schachmaschine v. H. Beck 2.
Ein Strich durch die Rechnung v. Jünger 1.
Die Tochter Pharaons v. Kotzebue 2.
Trau, schau, wem v. K. Schall 2.
Der Unschuldige muß viel leiden, nach dem Franz v. Th. Hell 1.
Der verbannte Amor v. Kotzebue 1.
Der Verräter v. Holbein 1.
Der Verschwiegene wider Willen v. Kotzebue 2.
Der Vetter aus Bremen v. Körner 2.
Vier Vormünder, nach d. Engl. v. Schröder 1.
Der Wechsel v. G. Lotz 2.
Weihnachtsfeier (Brautstand) v. F. L. Schmidt 1.
Der Wildfang v. Kotzebue 2.
Der Wollmarkt v. H. Clauren 4.
Der Wunderschrank v. Holbein 1.

Der zerbrochene Krug v. Kleist-F. L. Schmidt 2.
Die Zerstreuten v. Kotzebue 2.

1825/26.

Der Amerikaner, nach d. Ital. d. Federizi v. Vogel 1.
Die Beichte v. Kotzebue 2.
Die beiden Billets v. A. Wall 3.
Die beiden Figaro, nach Mervelli v. Jünger 4.
Die beiden Philiberts, nach d. Franz. v. C. Lebrun 1.
Die Benefizvorstellung, nach d. Franz. v. Th. Hell 2.
Beschämte Eifersucht v. Fr. v. Weißenthurn 2.
Der bethlehemitische Kindermord v. Geyer 2.
Die Braut vom Rock des Königs (die Vertrauten) v. Müllner 1.
Der Bräutigam aus Mexiko v. Clauren 2.
Der Bürgermeister von Saardam, nach d. Franz. v. H. Römer 1.
Cäsario v. P. A. Wolff 3.
Das war ich v. Hutt 4.
Drillinge v. Freih. v. Bonin 3.
Die eifersüchtige Frau v. Kotzebue 2.
Eine Freundschaft ist der anderen werth v. Lebrun 2.
Die Entführung v. Jünger 2.
Die Feuerprobe v. Kotzebue 1.
Das getheilte Herz v. Kotzebue 4.
Der goldene Löwe v. K. Stein 1.
Die Großmama v. Kotzebue 1.
Der grüne Domino v. Körner 1.
Hausfrieden v. Iffland 1.
Der Hofmeister in tausend Aengsten v. Th. Hell 1.
Humoristische Studien v. Lebrun 5.
Ich irre mich nie v. Lebrun 1.
Das Intermezzo v. Kotzebue 1.
Irrtum auf allen Ecken, nach d. Engl. v. Schröder 1.
Jurist und Bauer v. Rautenstrauch 4.
Des Königs Befehl v. Töpfer 4.
Künstlers Erdenwallen v. J. v. Voß 1.
Das Landhaus an der Heerstraße v. Kotzebue 3
Laßt die Toten ruhen v. Raupach 6.
Der leichtsinnige Lügner v. F. L. Schmidt 2.
Liebe zu Abenteuern v. Vogel 1.
Der Lügner und sein Sohn, nach d. Franz. v. F. Kurländer 1.
Männertreue v. ... 1.
Der Nachtwächter v. Körner 2.
Die Neugierigen v. F. L. Schmidt 1.
Nummer 777 v. Lebrun 1.
Oeffentl. Geheimnis (nach d. Span.) v. ... 2.
Pachter Feldkümmel v. Kotzebue 1.
Pagenstreiche v. Kotzebue 1.
Pommersche Intriguen v. Lebrun 1.
Das Portrait der Mutter v. F. L. Schröder 2.
Der Puls v. Babo 5.
Die Quälgeister v. H. Beck 1.
Der Rehbock v. Kotzebue 1.
Die Reise zur Hochzeit, nach d. Franz. v. Lembert 1.
Die Schachmaschine v. H. Beck 1.
Schlafrock und Uniform, nach d. Franz. v. S. Angely 4.
Der Schneider und sein Sohn, nach d. Engl. v. Fr. Schröder 5.
Sympathie v. Lebrun 4.
Der tote Gast v. Vogel 3.
Trau, schau, wem v. K. Schall 1.
Der Unschuldige muß viel leiden, nach d. Franz. v. Th. Hell 2.
Die unterbr. Whistpartie v. Schall 3.
Der Verräter v. Holbein 2.
Der Verschwiegene wider Willen v. Kotzebue 1.
Der Verstorbene v. Lebrun (Forts. v. „Nummer 777") 2.
Der Vetter aus Bremen v. Körner 2.
Der Vielwisser v. Kotzebue 1.
Der Wirrwarr v. Kotzebue 1.
Der Wollmarkt v. H. Clauren 3.
Der zerbrochene Krug v. Kleist-F. L. Schmidt 2.
Die Zerstreuten v. Kotzebue 1.

D. Opern.

1818/19.

Adolph und Klara v. d'Alayrac 3.
Agnes Sorel. Nach dem Franz. v. Sonnleithner 1.
Aline v. Berton 2.
Der Baum der Diana v. Martin 1.
Camilla v. Paer 2.
Don Juan v. Mozart 6.
Das Dorf im Gebirge v. Kotzebue-Weigl 3.
Der Dorfbarbier v. Schenk 3.
Die Entführung aus dem Serail v. Mozart 3.
Figaros Hochzeit v. Mozart 2.
Der Hausverkauf v. d'Alayrac 2.

Jakob und seine Söhne v. Mehul 4.
Je toller je besser v. Mehul 1.
Johann von Paris v. Boieldieu 4.
Das neue Sonntagskind v. W. Müller 4.
Die reisenden Virtuosen v. Fioravanti 2.
Die Sängerinnen auf dem Lande v. Fioravanti 3.
Sargines v. Paer 2.
Die Schatzgräber v. Mehul 4.
Die schöne Müllerin v. Paesiello 2.
Die Schweizerfamilie v. Weigl 3.
Die Schwestern v. Prag v. W. Müller 4.
Tankred v. Rossini 7.
Titus v. Mozart 4.
Unterbrochene Opferfest v. Winter 5.
Der Vestalin v. Spontini 5.
Der Wasserträger v. Cherubini 6.

1819/20.

Achilles v. Paer 1.
Adeline v. Generali 1.
Adolf und Klara v. d'Alayrac 1.
Aline v. Berton 2.
Axur v. Falieri 2.
Camilla v. Paer 2.
Don Juan v. Mozart 2.
Die Entführung aus dem Serail v. Mozart 1.
Figaros Hochzeit v. Mozart 1.
Hieronimus Knicker v. Dittersdorf 1.
Jakob und seine Söhne v. Mehul 4.
Johann von Paris v. Boieldieu 4.
Der Kalif von Bagdad v. Boieldieu 4.
Die komische Oper v. della Maria 7.
Lilla v. Martin 3.
Lottonummern v. Issouard 5.
Lustige Schuster v. Paer 5.
Das neue Sonntagskind v. W. Müller 1.
Richard Löwenherz v. Gretry 3.
Rosalieb (Rothkäppchen) v. Boieldieu 1.
Salomos Urteil v. Ritter 4.
Sänger u. Schneider v. Driberg 2.
Sargines v. Paer 5.
Die Schatzgräber v. Mehul 1.
Die schöne Müllerin v. Paesiello 1.
Die Schweizerfamilie v. Weigl 2.
Die Schwestern v. Prag v. W. Müller 2.
Tankred v. Rossini 6.
Titus v. Mozart 4.
Unterbr. Opferfest v. Winter 3.
Die Vestalin v. Spontini 2.
Das Waisenhaus v. Weigel 2.
Der Wasserträger v. Cherubini 1.
Die Zauberflöte v. Mozart 14.
Zemira u. Azor v. Spohr 2.

1820/21.

Adrian v. Ostade v. Weigl 1.
Apotheker u. Doktor v. Dittersdorf 2.
Aschenbrödel v. Isouard 9.
Axur v. Falieri 1.
Der Barbier v. Sevilla v. Rossini 5.
Der Baum d. Diana v. Martin 3.
Die beiden Blinden zu Toledo v. Mehul 2.
Blaubart v. Gretry 1.
Don Juan v. Mozart 2.
Das Dorf im Gebirge v. Kotzebue-Weigl 2.
Der Dorfbarbier v. Schenk 1.
Die Entführung aus dem Serail v. Mozart 3.
Figaros Hochzeit v. Mozart 2.
Hieronimus Knicker v. Dittersdorf 3.
Jakob und seine Söhne v. Mehul 3.
Je toller je besser v. Mehul 2.
Johann v. Paris v. Boieldieu 3.
Der Kalif v. Bagdad v. Boieldieu 2.
Die kleinen Matrosen v. Gaveneuse 1.
Der lustige Schuster v. Paer 1.
Das neue Sonntagskind v. W. Müller 1.
Othello v. Rossini 1.
Rosalieb (Rotkäppchen) v. Boieldieu 2.
Sänger u. Schneider v. Driberg 1.
Die Sängerinnen auf dem Lande v. Fioravanti 3.
Sargines v. Paer 2.
Die Schatzgräber v. Mehul 5.
Die Schweizerfamilie v. Weigl 1.
Die Schwestern v. Prag v. W. Müller 1.
Tankred v. Rossini 3.
Titus v. Mozart 4.
Das unterbr. Opferfest v. Winter 1.
Die Vestalin v. Spontini 5.
Der Wasserträger v. Cherubini 1.
Der Wegelagerer v. Paer 2.
Wladimir v. Bierey 2.
Die Zauberflöte v. Mozart 2.

1821/22.

Adrian v. Ostade v. Weigl 2.
Aschenbrödel v. Isouard 5.
Der Barbier v. Sevilla v. Rossini 3.
Die beiden Savoyarden v. d'Alayrac 2.
Cosi van tutte v. Mozart 2.
Die diebische Elster v. Mozart 3.
Don Juan v. Mozart 2.
Das Dorf im Gebirge v. Kotzebue-Weigl 1.
Der Dorfbarbier v. Schenk 3.
Die Entführung aus dem Serail v. Mozart 1.
Figaros Hochzeit v. Mozart 1.

Der Freischütz v. Weber 14.
Hieronimus Knicker v. Dittersdorf 1.
Iphigenie von Aulis v. Gluck 3.
Die Jagd v. Hiller 4.
Jakob und seine Söhne v. Mehul 1.
Johann von Paris v. Boieldieu 1.
Die kleinen Matrosen v. Gaveneuse 1
Der lustige Schuster v. Paer 1.
Das neue Sonntagskind v. W. Müller 2.
Othello v. Rossini 4.
Die Sängerinnen auf dem Lande v. Fioravanti 2.
Sargines v. Paer 1.
Der Schatzgräber v. Mehul 2.
Die Schwestern von Prag v. W. Müller 3.
Tankred v. Rossini 3.
Titus v. Mozart 1.
Der Unsichtbare v. J. P. Costenoble 2.
Das unterbrochene Opferfest v. Winter 3.
Die Vestalin v. Spontini 4.
Der Wasserträger v. Cherubini 1.
Der Wegelagerer v. Paer 1.
Die Wette v. B. A. Weber 2.
Das Wunderglöckchen v. Herold 5.
Die Zauberflöte v. Mozart 4.

1822/23.

Aline v. Berton 4.
Apotheker und Doktor v. Dittersdorf 3.
Armida v. Rossini 7.
Aschenbrödel v. Isouard 3.
Der Barbier v. Sevilla v. Rossini 2.
Die beiden Savoyarden v. d'Alayrac 2.
Cosi van tutte v. Mozart 3.
Don Juan v. Mozart 3.
Der Dorfbarbier v. Schenk 1.
Die Entführung aus dem Serail v. Mozart 1.
Figaros Hochzeit v. Mozart 1.
Der Freischütz v. Weber 14.
Jakob und seine Söhne v. Mehul 4.
Johann von Paris v. Boieldieu 3.
Die kleinen Matrosen v. Gaveneuse 1.
Korsar aus Liebe v. Weigl 2.
Lodoiska v. Cherubini 5.
Der lustige Schuster v. Paer 1.
Das neue Sonntagskind v. W. Müller 1.
Othello v. Rossini 3.
Rosalied (Rotkäppchen) v. Boieldieu 1.
Sänger und Schneider v. Driberg 1.
Der Schatzgräber v. Mehul 2.
Die Schweizerfamilie v. Weigl 1.
Die Schwestern von Prag v. W. Müller 2.
Tankred v. Rossini 3.
Der Unsichtbare v. J. P. Costenoble 1.
Das unterbr. Opferfest v. Winter 1.
Die Vestalin v. Spontini 4.
Der Wasserträger v. Cherubini 1.
Die Wette v. B. A. Weber 1.
Das Wunderglöckchen v. Herold 1.
Die Zauberflöte v. Mozart 3.
Zwei Worte v. d'Alayrac 2.

1823/24.

Aline v. Berton 3.
Apotheker und Doktor v. Dittersdorf 2.
Armida v. Rossini 4.
Der Arrestant v. della Maria 1.
Der Barbier von Sevilla v. Rossini 6.
Die beiden Savoyarden v. d'Alayrac 2.
Carlo Fioras v. Fränzel 3.
Don Juan v. Mozart 4.
Der Dorfbarbier v. Schenk 3.
Die Dorfsängerinnen v. Fioravanti 2.
Die Entführung aus dem Serail v. Mozart 3.
Ferdinand Cortez v. Spontini 4.
Der Freischütz v. Weber 10.
Herr Markantonio v. Pavesi 3.
Hieronimus Kniker v. Dittersdorf 2.
Jakob und seine Söhne v. Mehul 1.
Je toller je besser v. Mehul 1.
Johann von Paris v. Boieldieu 4.
Libussa v. K. Kreutzer 4.
Das neue Sonntagskind v. W. Müller 1.
Rosalied (Rotkäppchen) v. Boieldieu 6.
Sargines v. Paer 1.
Die Schweizerfamilie v. Weigl 1.
Die Schwestern von Prag v. W. Müller 3.
Tankred v. Rossini 3.
Titus v. Mozart 6.
Das unterbr. Opferfest v. Winter 2.
Die Vestalin v. Spontini 1.
Der Wasserträger v. Cherubini 2.
Die Zauberflöte v. Mozart 6.
Zwei Worte v. d'Alayrac 1.

1824/25.

Aline v. Berton 3.
Apotheker und Doktor v. Dittersdorf 1.
Armida v. Rossini 4.
Der Barbier von Sevilla v. Rossini 4.
Don Juan v. Mozart 3.
Das Dorf im Gebirge v. Kotzebue-Weigl 2.
Figaros Hochzeit v. Mozart 4.
Der Freischütz v. Weber 6.
Herr Markantonio v. Pavesi 3.
Die Jagd v. Hiller 1.
Jakob und seine Söhne v. Mehul 3.
Je toller je besser v. Mehul 1.

conda v. Isouard 5.
Johann von Paris v. Boieldieu 2.
Der Kalif von Bagdad v. Boieldieu 1.
Libussa v. K. Kreutzer 2.
Der lustige Schuster v. Paer 1.
Das neue Sonntagskind v. W. Müller 1.
Othello v. Rossini 5.
Rosalieb (Rothkäppchen) v. Boieldieu 3.
Das rote Käppchen v. Dittersdorf 3.
Sargines v. Paer 4.
Der Schatzgräber v. Mehul 1.
Der Schnee v. Auber 4.
Die Schweizerfamilie v. Weigl 1.
Die Schwestern von Prag v. W. Müller 1.
Tankred v. Rossini 2.
Der Taucher v. K. Kreutzer 2.
Titus v. Mozart 3.
Die Vestalin v. Spontini 5.
Der Wasserträger v. Cherubini 3.
Die Zauberflöte v. Mozart 4.
Zwei Worte v. d'Alayrac 1.

1825/26.

Aline v. Berton 2.
Apotheker und Doktor v. Dittersdorf 1.
Armida v. Rossini 2.
Axur v. Salieri 1.
Der Barbier von Sevilla v. Rossini 3.
Die beiden Savoyarden v. d'Alayrac 2.
Der Dorfbarbier v. Schenk 3.
Figaros Hochzeit v. Mozart 2.
Der Freischütz v. Weber 5.
Herr Markantonio v. Pavesi 2.
Die Italienerin in Algier v. Rossini 3.
Je toller je besser v. Mehul 1.
Jessonda v. Spohr 7.
Johann v. Paris v. Boieldieu 3.
Der Kalif von Bagdad v. Boieldieu 3.
Libussa v. K. Kreutzer 2.
Der lustige Schuster v. Paer 3.
Das neue Sonntagskind v. W. Müller 2.
Othello v. Rossini 2.
Rosalieb (Rothkäppchen) v. Boieldieu 2.
Rosette v. Vierey 1.
Sänger und Schneider v. Driberg 1.
Sargines v. Paer 4.
Der Schnee v. Auber 7.
Die Schweizerfamilie v. Weigl 2.
Die Schwestern von Prag v. W. Müller 1.
Der Taucher v. K. Kreutzer 4.
Titus v. Mozart 1.
Die Vestalin v. Spontini 2.
Der Wasserträger v. Cherubini 2.
Die Zauberflöte v. Mozart 2.

E. Vaudevilles und Singspiele.

1818/19.

Der Augenarzt, nach d. Franz. v. Gyrowetz 2.
Fanchon v. Himmel (Text v. Kotzebue) 2.
Das Geheimnis v. Solié 5.
Der Kapellmeister von Venedig v. Breitenstein 3.
Medea, Melodrama von Gotter, Musik v. Benda 1.
Der politische Kannengießer nach Holberg, bearbeitet v. Treitschke 2.
Der Schiffskapitän. Nach d Franz. d. Theulon, bearbeitet v. Blum 10.
Die Zitherschläger v. Ritter 1.

1819/20.

Die falsche Katalani v. A. Bäuerle, Musik v. J. Schuster 5.
Fanchon v. Himmel (Text v. Kotzebue) 1.
Das Geheimnis v. Solié 2.
Der Schiffskapitän, nach d. Franz. d. Theulon, bearbeitet v. Blum 3.

1820/21.

Der Berggeist v. Gleich-Drechsler 4.
Das Donauweibchen v. Heusler-Kauer 4
dto. II. Teil 5.
Die falsche Katalani v. A. Bäuerle, Musik v. J. Schuster 4.
Fanchon v. Himmel (Text v. Kotzebue) 3.
Das Geheimnis v. Solié 1.
Der Kapellmeister v. Venedig v. Breitenstein 3.
Nachtigall u. Rabe v. Weigl.
Der politische Kannengießer nach Holberg, bearbeitet v. Treitschke 1.
Rochus Pumpernickel v. W. Stegmayer 4.

1821/22.

Das Donauweibchen v. Heusler-Kauer 1.
dto. II. Teil 1.
Die falsche Katalani v. A. Bäuerle, Musik v. J. Schuster 2.
Fanchon v. Himmel (Text v. Kotzebue) 1.
Die musikalische Tischlerfamilie v. W. Müller 1.
Proberollen v. Costenoble 1.
Rochus Pumpernickel v. W. Stegmayer 3.
Die Teufelsmühle v. Heusler-W. Müller 5.

1822/23.

Bär und Bassa nach Scribe v. C. Blume 8.
Der Berggeist v. Gleich-Drechsler 1.
Die falsche Katalani v. A. Bäuerle, Musik v. J. Schuster 2.
Fanchon v. Himmel (Text v. Kotzebue) 2.
Der Kapellmeister v. Venedig v. Breitenstein 1.
Die musikalische Tischlerfamilie v. W. Müller 1.
Der politische Kannengießer nach Holberg, bearbeitet v. Treitschke 1.
Rochus Pumpernickel v. W. Stegmayer 2.
Staberls Hochzeitstag v. F. L. Schmidt 1.
Staberls Reiseabenteuer v. F. L. Schmidt 1.
Sternenmädchen v. Huber-Kauer 3.
Die Teufelsmühle v. Heusler-W. Müller 1.

1823/24.

Bär und Basse nach Scribe v. C. Blume 3.
Das Donauweibchen v. Heusler-Kauer 2.
dto. II. Teil 2.
Die falsche Katalani v. A. Bäuerle, Musik v. J. Schuster 1.
Fanchon v. Himmel (Text v. Kotzebue) 1.
Das Geheimnis v. Solié 4.
Herodes von Bethlehem v. Mahlmann 1.
Der Kapellmeister von Venedig v. Breitenstein 1.
Nachtigall und Rabe v. Weigl 2.
Der politische Kannengießer nach Holberg, bearbeitet v. Treitschke 1.
Rochus Pumpernickel v. W. Stegmayer 2.
Der Schiffskapitän, nach d. Franz. d. Theulon, bearbeitet v. Blum 7.

1824/25.

Bär und Bassa nach Scribe v. C. Blume 3.
Das Donauweibchen v. Heusler-Kauer 2.
dto. II. Teil 2.
Du bist mein Alles v. Gerber 1.
Das Geheimnis v. Solié 4.
Der Kapellmeister von Venedig v. Breitenstein 2.
Das Ochsenmenuett v. G. v. Hoffmann, Musik nach Haydns Kompositionen 2.
Der politische Kannengießer nach Holberg, bearbeitet v. Treitschke 1.
Proberollen v. Costenoble 1.
Rochus Pumpernickel v. W. Stegmayer 1.
Der Schiffskapitän, nach d. Franz. d. Theulon, bearbeitet v. Blum 1.
Die Wiener in Berlin v. C. v. Holtei 16.

1825/26.

Das Abenteuer in der polnischen Schenke, nach d. Russ. v. L. Angely 3.
Der alte Feldherr v. Holtei 2.
Bär und Bassa nach Scribe v. C. Blume 1.
Die Berliner in Wien v. Holtei 2.
Das Donauweibchen v. Heusler-Kauer I 1.
Das Geheimnis v. Solié 2.
Der Kapellmeister von Venedig v. Breitenstein 2.
Das Ochsenmenuett v. G. v. Hoffmann, Musik nach Haydns Kompositionen 2.
Die Schneidermamsells nach Scribe v. L. Angely 3.
Sieben Mädchen in Uniform, nach d. Franz. v. L. Angely 12.
Der Wiener in Berlin v. C. v. Holtei 9.
Die Wilddiebe (Schüler-Schwänke), nach d. Franz. v. L. Angely 8.

F. Prologe, Festspiele u. s. w.

1818/19.

Frühlingsfeier 1.
Das Götterfest 1.
Neujahrsspenden 1.
Die Schlacht von Leipzig v. Contessa 1.
Totenfeier am Sterbetage Schillers (einzelne Szenen aus seinen Werken, u. a. 2. Aufz. v. Demetrius) 1.
Die Weihe, ein allegorischer Prolog (z. Einweihung d. Nationaltheaters) 1.

1819/20.

Ehrendank, Vorspiel (Jahrestag der Schlacht bei Leipzig) 1.
Der Taucher v. Schiller, gesp. v. Haake 1.

1820/21.

Das Janushaupt, Prolog v. A. Klingemann 1.
Das Orakel, allegor. Prolog v. Cimorosin 1.

1822/23.

Jahreswechsel, allegorischer Prolog v. Gerber 1.

1823/24.

„Huldigung“ ein Prolog v. A. Klingemann 1.

1824/25.

Der dreißigste Oktober, Festspiel v. Gerber 1.

Schillers Totenfeier: Prolog, Wallensteins Lager, I. Akt v. Maria Stuart, Vortrag v. „Gang nach dem Eisenhammer“ und „Macht des Gesanges“ 1.

1825/26.

Frühlingsfeier 1.

G. Ballette u. s. w.

1820/21.

Gavotte „getanzt von 4 kl. Zöglingen des Nationaltheaters“ 3.

Die unvermutete Zusammenkunft, Tanzdivertissement 3.

Der Zwerg dto. 2.

1822/23.

Arlequins Zaubereien, Pantomime 1.

Feuersbrunst, „getanzt v. Kindern“ 3.

1824/25

Arlequins Zaubereien, Pantomime 2.

Der goldene Schlüssel 2.